ROCZNIK XX.

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORJI I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ, WYDAWANE PRZEZ TOWARZYSTWO LITERACKIE IM. ADAMA MICKIEWICZA

POD REDAKCJĄ

WILHELMA BRUCHNALSKIEGO

WYDANO Z ZASIŁKU MINISTERSTWA W. R. I O. P.

WE LWOWIE — 1923
ODBITO CZCIONKAMI DRUKARNI ZAKŁADU NARODOWEGO IMIENIA OSSOLIŃSKICH
pod zarządem Józefa Ziembińskiego.

SPIS RZECZY.

I. Rozprawy.

II. Materjały i notatki.

III. Przeglądy.

IV. Recenzje i Sprawozdania.

SPIS WSPÓŁPRACOWNIKÓW.

EUGENJUSZ KUCHARSKI.

O METODĘ ESTETYCZNEGO ROZBIORU DZIEŁ LITERACKICH.

Znamienną ewolucję w zakresie pojęć przeżywa obecnie nie tylko historja literatury, ale każda umiejętność, poświęcona dziejom twórczości artystycznej. W każdej z nich dążenie do ścisłości w poznaniu historycznem wywołało konieczność dokładniejszego i wszechstronnego zbadania jednostkowego ogniwa dziejowego, jakiem jest dzieło artystyczne. Miejsce wszechwładnej dotąd konstrukcji historycznej[1]) zajęła więc analiza estetyczna, która, stanąwszy wobec wielu nowych, zgoła „niehistorycznych" problemów, musiała się oglądnąć za wypracowaniem własnej metody i ustaleniem pojęć potrzebnych. Ustalenie i dokładne rozgraniczenie pojęć odgrywa tutaj rolę wręcz rozstrzygającą o wydatności pracy. Wszelka bowiem wiedza, oparta o znajomość choćby jak najszerszego zakresu faktów czy zjawisk i docierająca do najdrobniejszych szczegółów, pozostanie zawsze tylko bezładnem rumowiskiem wiadomości, o ile praca myśli nie zdoła tych wiadomości ująć w poglądy zwarte i uogólnienia syntetyczne, możliwe do osiągnięcia tylko przy pomocy pojęć jasnych i sprecyzowanych.

Do znanych pojęć, któremi w braku czegoś lepszego musieliśmy się posługiwać w badaniach literackich, należy treść i forma. Każdy, kto badał bliżej jakąś kwestję literacką, wie z doświadczenia, jak chwiejne, łamliwe i niewystarczające są te pojęcia, jak w rozpatrywanie tak zwanej „treści" wkradają się nam stale elementy formy i odwrotnie. Kiedy w ostatnich latach przedsięwzięto badania nad stroną techniczną utworów, chwiejność zamiast zmaleć jeszcze bardziej wzrosła. Co to jest technika utworu? Nie jest to oczywiście treść, ale czem ona jest w stosunku do formy? Innem pojęciem czy tylko innym

[1]) Żeby nie przekraczać ram rozpatrywanego zagadnienia, nie wchodzę bliżej w sprawę tak aktualną jak stosunek historji literatury do umiejętności literackiej, jak uzasadnienie potrzeby badań w obu kierunkach (historycznym i estetycznym), jak rozgraniczenie zakresu i kompetencji obu dziedzin.

wyrazem? Pojęciem szerszem czy węższem, podrzędnem czy równorzędnem? Jeśli pojęciem węższem i podrzędnem, co w takim razie pozostaje i jak się nazywa ta reszta, owo *x*, które pozostaje z „formy“ po odjęciu „techniki“? Jeśli równorzędnem, jak w takim razie przeprowadzić granicę i oznaczyć, co należy do techniki, a co do formy? Chaos już prawdziwy następuje, gdy od pojęć ogólniejszych przejdzie się do kwestyj bardziej szczegółowych i analizuje n. p. akcję, wzajemny układ części, postaci, ideę utworu i t. p.; do czego to należy, do treści, do techniki czy do formy?

Nie są to kłopoty wyłącznie nasze. Podobne trudności istnieją w sferze badań, poświęconych innym dziedzinom sztuki. Każde z nich posiada przy pewnych odrębnych dogodnościach także boleści własne. Przez koordynację wysiłków i wyników, przez stosowanie metod, właściwych badaniu odmiennych rodzajów sztuki, można niejedno zagadnienie wyjaśnić, lepiej zrozumieć lub należycie postawić. Wiemy, z jak znakomitym skutkiem posługiwał się tym środkiem J. Kleiner w swej monografji o Słowackim. W imię starej ale jarej zasady „niósł ślepy kulawego, dobrze im się działo,“ taką pomoc wzajemną doradza Oskar Walzel w książce: „Wechselseitige Erhellung der Künste“ (Berlin, Reuther-Richard, 1917). Rada bardzo dobra, ale tę posiada niedogodność, że najczęściej trudno jest być w jednej osobie tym ślepym, który doskonale chodzi, i tym kulawym, który znakomicie widzi, czyli znać się na poezji równie dobrze, jak na innych sztukach.

Najlepsze względnie widoki na wypracowanie metody estetycznej posiada badanie sztuk, działających na nasz wzrok i udzielających się drogą oglądania (a więc ogólnie *oglądowych*, jak malarstwo, grafika, rzeźba, architektura i t. p.). Fizyczna, a nieraz (jak w rzeźbie lub w architekturze) wręcz namacalna natura zjawisk artystycznych, całkowite istnienie podniet estetycznych poza osobowością badacza, a przez to najmniejsza względnie obawa elementu subjektywnego w estetycznym odbiorze (percepcji), nadaje badaniom tej dziedziny względnie wysoką rękojmię objektywności a możliwość eksperymentu czyni je nieraz podatnem polem dla rozwiązywania problemów artystycznych, mogących posiadać ogólniejsze znaczenie estetyczne.

Wielką poczytność w tym względzie zdobyła sobie metoda, zastosowana do rozbioru estetycznego przez rodaka naszego Józefa Strzygowskiego, profesora historji sztuki w uniwersytecie wiedeńskim. W działalności nauczycielskiej i w swych znakomitych studjach z historji sztuki[1]) posługiwał się on me-

---

[1]) Bibljografję najważniejszych prac J. Strzygowskiego podaje niżej cytowana rozprawa Luizy Potpeschnigg; z jego metodą zapoznaje najlepiej rozprawa metodologiczna p. t. System und Methode der Kunstbe-

todą, która, opierając się o szereg pojęć ściśle określonych zmierza kolejno od cech dzieła czysto zewnętrznych, objektywnych i dla każdego dostępnych, do rysów najbardziej utajonych i przepojonych najszczerszym subjektywizmem artysty. Trafność obranych punktów widzenia, dokładne rozgraniczenie pojęć, konsekwentny i logiczny tok badania, a więc wszystko to, co stanowi zaletę metody, obudziło nadzieję, że pojęcia, wprowadzone przez Strzygowskiego dla sztuk oglądowych, dadzą się zastosować w badaniu innych sztuk, przez co stworzonoby podwaliny estetyki, opartej o system pojęć jednolitych. Wyraz temu zapatrywaniu daje autor znanego słownika pojęć filozoficznych („Wörterbuch der philosophischen Begriffe") Max Eisler w artykule p. t. Język umiejętności artystycznych[1].

Jest rzeczą zrozumiałą, że każda sztuka bez względu na to, czem na nas oddziaływa, słowem, kształtem, linją, barwą, ruchem czy tonem, posiada w systemie swych podniet, w metodzie swej twórczości i w sposobach oddziaływania pewne zakresy wspólne, które odpowiadają dokładnie takimże zakresom w sferze innej sztuki. Różnica polega na odmienności materjału artystycznego i na odmiennym sposobie osiągania artystycznego wyrazu, czego następstwem jest wyznaczenie odrębnego dla każdej, jej tylko właściwego pola działania. Ten zakres zjawisk, który szczególnie wydatnie wyraża się w jednej sztuce, może się wyrażać mniej wydatnie lub też może się wogóle nie dać wyrazić w sztuce innej.

Metoda badania, która się okazała szczególnie pożyteczną i celową w pewnej dziedzinie sztuki (w tym przypadku dla sztuk oglądowych), może więc być z korzyścią stosowana w dziedzinie odmiennej (a więc w literaturze n. p.), chodzi tylko o to, żeby to przeniesienie metody nie odbywało się drogą zwykłej przenośni i obrazowego myślenia kategorjami innej sztuki, ale żeby każdemu pojęciu estetycznemu jednej sfery odpowiadała równie określona treść pojęciowa w sferze drugiej. Szczególnej więc troskliwości i ostrożności wymaga ustalenie (a więc wyszukanie) odpowiedników pojęciowych a następnie transpozycja pojęcia z jednej dziedziny w drugą czyli nasycenie pojęcia odpowiednią treścią sztuki odmiennej.

Pierwszą próbę zastosowania metody Strzygowskiego do badań literackich i analizy literacko-estetycznej przedsiębrała jedna z jego uczennic, Luiza Potpeschnigg, w artykule: „Pla-

---

trachtung (Volksbildungsarchiv, III, 1912). W polskim języku, o ile mi wiadomo, ukazała się dotychczas tylko „Sztuka plastyczna Wschodu", drukowana w czasopiśmie „Tydzień polski" (R. III, (1922), Nr. 7—28). Naukową i nauczycielską działalność Strzygowskiego omawia artykuł dra St. Arnolda „Prof. Józef Strzygowski i jego instytut historji sztuki". („Tydzień polski", R. II, Nr. 49, 1921).

[1]) „Die Sprache der Kunstwissenschaft". (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (M. Dessoira), XIII, 1918, s. 309—316).

nowe badanie istoty w sztuce poetyckiej"[1]). Dziełem, które obrano za przedmiot próby, jest dramat Kleista „Książę Homburg". Autorka nie dokonywa badań samodzielnych, ale, opierając się na monografji Henryka Mayer-Benfey'a[2]), stara się ująć wyniki jego badania w ramy pojęć Strzygowskiego i uporządkować wedle jego systemu, uzupełniając tu i ówdzie powstałą lukę spostrzeżeniami własnemi. Już sam pomysł dokonywania próby w ten sposób, że poszczególne rozważania jednego autora zostają wyrwane z organicznego związku myślowego, uporządkowane zupełnie inaczej i wsadzone w żelazną klatkę pojęć drugiego, rozstrzyga o niepowodzeniu przedsięwzięcia. W rezultacie otrzymaliśmy rozbiór suchy, pedantyczny i szkolarski, nie różniący się niczem od szablonowych wstępów, poprzedzających nasze i obce wydania klasyków dla młodzieży.

Nie chodzi jednak o merytoryczną stronę rozbioru, której ocena jest rzeczą germanistów, ale o stronę metodyczną. Niepowodzenie w tym względzie przypisać należy rzucającemu się w oczy nieoswojeniu się autorki z naturą „sztuki poetyckiej" i z zagadnieniami literackiemi, wskutek czego transpozycja pojęć Strzygowskiego na sferę literacką została całkowicie chybiona. Zły użytek i niewłaściwe zastosowanie zarówno poszczególnych pojęć jak i całej metody nie przesądza jednak w niczem ich wartości i możności praktycznego użytku na przyszłość. Pomijając zasługę pierwszej próby, artykuł p. Potpeschnigg wart jest poznania choćby z tego względu, że daje bardzo wyczerpujące i jasne przedstawienie systemu Strzygowskiego, a przez swe błędy działa ostrzegawczo i zmusza do troskliwego rozwiązania zagadnień.

Jakżeż się przedstawia system badania Strzygowskiego i na czem polega jego wartość metodyczna?

Uczony badacz przeprowadza najpierw dokładne rozgraniczenie między tem, co należy w dziele do r z e m i o s ł a, a co do s z t u k i (Handwerk, geistige Werte). Rozgraniczenie bardzo ważne i zasadnicze, sztuka bowiem, choćby najsubtelniejsza i najdoskonalsza, musi wykonywać cały szereg tych samych czynności i zabiegów, które wykonywa produkcja nieartystyczna. Do kategorji rzemiosła w dziele należą dwie rzeczy: 1) m a t e r j a ł i 2) t e c h n i k a, a więc z czego dzieło robione (marmur, drzewo, metal i t. p., płótno i farba olejna, karton ołówek pastelowy i t. p.), a następnie jak robione (n. p. cięcie w marmurze, rzezanie w drzewie, technika kowania lub odlewu przy metalach i t. p.). Po analizie rzemiosła przystępuje do rozbioru wartości artystycznych czyli „duchowych", jak to nazywa.

[1]) „Planmässige Wesenforschung in der Dichtkunst". (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum hrsg. v. Ilberg u. Cauer, 1917, t. 39—40. (II. Abteilung, 5 Heft), s. 209—234).

[2]) „Das Drama H. von Kleists", Göttingen, 1911.

Pierwszą taką wartością duchową, którą Strzygowski uz-waża w dziele sztuki oglądowej, jest przedmiot. „Przedmiot" — wedle objaśnień p. Potpeschnigg — jest to, co dane jest (t. zn. istnieje) poza dziełem, coś religijnego, historycznego lub przeżytego, jednem słowem coś takiego, co jest owocem całego stanu duchowego (artysty)", — czyli, nazywając rzecz po ludzku, jest to obraz wewnętrzny jakiegoś zdarzenia, sytuacji lub przedmiotu, jawiący się przed wyobraźnią artysty. Po literacku nazwalibyśmy „przedmiot" tematem dzieła n. p. „porwanie Prozerpiny", „pochód na Wawel", „miejski zaułek w deszczu" (widzenie malarskie), „las o zmroku" (malars.), „zadumana" (rzeźb., mal., graf.) i t. p.

Owo widzenie wewnętrzne ma się ucieleśnić w materjale artystycznym czyli stać się zjawiskiem dostrzegalnem zmysłowo. Dzieje się to dzięki nadanej mu postaci. Przez pojęcie „postać" rozumie Strzygowski równie dobrze artystyczną postać człowieka, jak budowli, drzewa, krajobrazu, zwierzęcia, zjawiska (deszczu, zmroku) lub zdarzenia. Postać odtwarza artysta przy pomocy rysów, których dostarcza mu obserwacja natury. W analizie badamy więc tutaj cechy objektywne dzieła. Ale tą samą postać obok cech objektywnych, które muszą być takie a nie inne, wyposażona jest ponadto przez artystę w pewne właściwości subjektywne, zależne całkowicie od jego upodobania i usposobienia twórczego (n. p. wybujałość cielesna w postaciach Rubensa, „rembrandtowskie" oświetlenie, żywiołowość Michała Anioła i t. p.). Te właściwości subjektywne noszą u Strzygowskiego nazwę formy. „Wszystko to, co artysta czyni z postaci, ażeby nadać im siłę artystycznego oddziaływania, a przez to zmysły oglądającego podniecić, ta okoliczność, jak on postaci wysuwa naprzód lub umieszcza w głębi, naświetla i zabarwia, wszystko to należy jeszcze do dziedziny zjawiska, ale nazywa się teraz formą" [1]).

Zamknięciem całego poszukiwania jest wykreślenie punktów orjentacyjnych dla zawartości dzieła (*Inhalt*, pojęcie to nie odpowiada wcale wyrazowi „treść"). „Zawartość" ma w systemie Strzygowskiego znaczenie wybitnie duchowe i znaczeniowe, jest przeto jakby syntetycznym wyrazem „przedmiotu", ideowo-uczuciową mową dzieła, wyrażającą duszę artysty (n. p. marzycielskość Pruszkowskiego, zmysłowość Żmurki, tragiczność Wyspiańskiego).

System badania Strzygowskiego odzwierciedla nam poniższa tablica jego kategoryj, którą podajemy w tłumaczeniu z pracy Potpeschnigg [2]), zwracając uwagę na konieczność zachowania kolejności (liczby porządkowe) w ich rozpatrywaniu:

[1]) Potpeschnigg, s. 219.
[2]) Tamże, s. 218.

I. Rzemiosło. II. Wartości duchowe.

<table>
<tr><td colspan="2" rowspan="2">1. Materjał i technika
Bodziec: stworzyć
Cel: zdołać</td><td colspan="2">Ś w i a t</td></tr>
<tr><td>Znaczenie</td><td>Zjawisko</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Artysta</td><td>Więzy rzeczowe</td><td>2. Przedmiot
Bodziec: stan duchowy
Cel: zdobycie znaku
(Deutung)</td><td>3. Postać
Bodziec: natura
Cel: przedstawić</td></tr>
<tr><td>Swoboda osobista</td><td>5. Zawartość
Bodziec: dusza
Cel: wyrazić</td><td>4. Forma
Bodziec: zmysły
Cel: oddziałać</td></tr>
</table>

W analizie „Księcia Homburga“ za „materjał“ utworu poetyckiego uważa Potpeschnigg język, wskutek czego pod pojęciem „technika“ traktuje o właściwościach stylistycznych Kleista w tem dziele. Przez „przedmiot“ rozumie właściwie pomysł utworu a w ustępie, poświęconym temu „przedmiotowi“, traktuje o przekształceniu zdarzenia historycznego i legendy na temat dramatu. Pojęcie „postaci“ nie różni się od pojęcia, powszechnie przyjętego w literaturze; w odpowiednim ustępie zajmuje się autorka ugrupowaniem dramatycznem postaci i analizą charakteru bohatera. Grupa rozważań, przynależnych do pojęcia „forma“, rozbija już i rozsadza (bezwiednie zapewne) całą więźbę systemu Strzygowskiego. O ile Strzygowski pod pojęcie to ujmował cechy subjektywne, nadane „postaciom“ (n. p. morzu, krajobrazowi, człowiekowi), a więc poza zakres „postaci“ nie wykraczał, to Potpeschnigg traktuje już tutaj kwestje najrozmaitsze: czas akcji, jej miejsce, budowę dramatu i wreszcie motywy wewnętrzne osób działających. Analiza „zawartości“ zgadza się z określeniami Strzygowskiego i odpowiada temu, co w literaturze nazywamy „ideą“ dzieła.

Porównanie próby Potpeschnigg z systemem Strzygowskiego okazuje nam w świetle tak jaskrawem różne skutki tej samej metody, że aż zdumienie ogarnia. Zadziwiająco logiczny, konsekwentny, niemal rytmiczny w swym pochodzie tok badania Strzygowskiego, przechodzący pokolei od rzeczy najgrubszych, zmysłowych, dotykalnych do najsubtelniejszych manifestacyj ludzkiego ducha, wydaje w zastosowaniu do literatury wręcz monstrum metodyczne. Autorka w najlepszej myśli chce rozpocząć badanie od cech jak najbardziej objektywnych i powszechnych, trafia zaś w cechę tak indywidualną i osobistą, jak styl autora. A następnie, co za bezładny, chaotyczny tok badania! Na pierwszem miejscu język i styl, potem geneza utworu; najpierw analiza charakterów, czas i miejsce akcji, potem dopiero budowa dramatu a po budowie znów nawrót do motywów postaci działających. Słowem przeskoki tak dzi-

waczne i nieoczekiwane, że z trudnością zdobyłby się na nie nawet bardzo rozwichrzony i nieporządny umysł literacki.

Kto temu winien? Literatura, system Strzygowskiego, czy też jego zastosowanie?

II.

Podejmując próbę transpozycji metody Strzygowskiego z artystyczno-oglądowej na literacką, winienem podkreślić ważność i metodyczną korzyść, którą zapewnia nam przyjęcie jego pojęć, rozgraniczających dokładnie sferę rzemiosła od sfery sztuki. Największe arcydzieło poezji musi zawierać elementy rzemiosła, ale wytwór literackiego rzemiosła może nie zawierać elementów sztuki. Istnieją twórcy, wnoszący nowe wartości artystyczne, i istnieją pisarze, wykonywający lepiej lub gorzej swe rzemiosło, zaspokajający nie tyle swój popęd twórczy, ile potrzeby konsumpcji literackiej. Albowiem nawet „dobrze zrobione“ wiersze, powieści, sztuki teatralne lub mowy zużywają się, stają się do niczego, muszą być zastąpione przez świeży wyrób tak samo, jak odzież, sprzęty, malowidła ścienne a nawet dom cały. Nie zużywają się duchowo tylko dzieła sztuki. Historja literatury, badając jedną z dziedzin rozwoju kultury, winna nam dawać obraz nie tylko twórczości indywidualnej, ale upodobań, smaku i potrzeb literackich ogółu, musi więc zajmować się dziełami sztuki na równi z produkcją literacką, twórcami i pisarzami. Umiejętność literacka, która pretensyj historycznych nie posiada, zajmuje się tylko twórcami. Trzecim rodzajem piszących t. j. tymi, którzy ani nie mieli talentu ani nie nauczyli się rzemiosła (grafomanami), nie powinien się zajmować nikt, komu czas drogi.

Nawet tak pogardzane w Polsce „rzemiosło“ ma to do siebie, że nie spada nikomu jako darmocha z niebios; każdy, kto chce je opanować, musi go się uczyć i to czasem nawet bardzo długo. Uczyć się go musi zarówno największy genjusz, jak i skromny, uczciwie swój zawód pełniący rzemieślnik, nie uczy się go lub nie może się nauczyć tylko ostatni partacz. Tego, jak się zabrać do marmurowej bryły, by „zrobić“ z niej posąg, musiał się nauczyć Michał Anioł co najmniej tak dobrze, jak pierwszy lepszy kamieniarz; jak malować dekorację kościoła, tego musiał się Wyspiański nauczyć co najmniej tak dobrze, jak pierwszy lepszy malarz pokojowy lub lakiernik ówczesny.

Uprawę danej sztuki musi poprzedzać opanowanie jej rzemiosła czyli — przenosząc rzecz na teren literacki — uprawa twórczości literackiej wymaga prócz talentu jeszcze opanowania rzemiosła pisarskiego w określonem stadjum historycznem. Robotę ballady musiał Mickiewicz opanować co najmniej tak, jak Odyniec, — robotę powieści poetyckiej Malczewski co najmniej

tak, jak A. Chodźko, — Fredro robotę komedji co najmniej tak, jak Dmuszewski lub Kotzebue, — robotę powieści Sienkiewicz, Żeromski czy Reymont co najmniej tak, jak Gąsiorowski lub pani Helena Mniszek. Jeśli każdy z nich tego nauczyć się musiał, więc musiał być ktoś, od kogo się uczył, i musiało być coś, z czego się uczył. Następnie: autor, posiadający poczucie swego talentu, może na ten talent („natchnienie“) za wiele liczyć i okazać się w opanowaniu rzemiosła mniej cierpliwym, niż rzemieślnik; może je wykonywać gorzej. Pisarz, który rzemiosłem stoi i niem pada, winien je wykonywać tak, by produkcja jego nie straciła zbytu; dbałością i pilnością wykonania może on przewyższyć artystę, może „robić“ lepiej od niego.

W analizie strony rzemieślniczej dzieła, a więc jego roboty, Strzygowski uwzględnia dwa punkty zasadnicze: 1) materjał i 2) sposób jego opracowania czyli technikę dzieła. Oba pojęcia w sztukach oglądowych są jasne, dokładnie określone pod względem swej treści a nadto ściśle od siebie zależne. Obrany dla dzieła materjał rozstrzyga nieodwołalnie o jego technice. Inną nie tylko może, ale musi być technika obróbki marmuru, inna drzewa, inna modelowania w glinie; inaczej „robi się“ malowidło olejne, inaczej akwarela, drzeworyt, rysunek węglowy, pastel i t. d. Czy pojęcie materjału i techniki jest równie jasne i określone w literaturze?

Praktyka literackiego badania a także próba Potpeschnigg poucza, że nie, że pod pojęcie materjału literackiego i jego techniki podkładamy treść najrozmaitszą. Dla bardzo wielu badaczy materjałem pisarskim i artystycznym jest poprostu język lub nawet styl, dla drugich jakieś ogólnikowe „życie“, dla innych znów wątki (motywy) literackie. W terminologji niemieckiej istnieje nawet dla badań w ostatnim kierunku osobna nazwa: *Stoffgeschichte.* Za materjał „Księcia Homburga“ uznała Potpeschnigg bez bliższego uzasadnienia — język utworu. Wydaje mi się, że transpozycja pojęć Strzygowskiego została tutaj nie tylko dokonana fałszywie, ale że przez przyjęcie mylnego punktu wyjścia zwichnięto cały kościec jego przedziwnie logicznego systemu.

Zasadniczą cechą, która składa się na pojęcie materjału, jest jego absolutna w stosunku do produktu rzemiosła lub sztuki pierwotność (surowość). W złomie marmuru czy kamienia, w drzewie, w płótnach, kartonach i barwikach (farbach) niema żadnej z tych cech, które nadaje im później rzemiosło lub sztuka. Tej pierwotności w stosunku do dzieła pisarskiego nie posiada i nie może posiadać język, który sam jest już produktem (a więc dziełem) pewnego technicznego i artystycznego zabiegu ludzkiego, mianowicie woli zdobycia wyrazu, co jest nerwem wszelkiej sztuki. Tem bardziej niepierwotnym jest motyw literacki, czego dowodzić nie potrzeba.

Drugą właściwość materjału stanowi niezmienność jego istoty wobec wszelkiej technicznej czy artystycznej transformacji. Ten marmur, który jest w „Dawidzie“ czy w „Pietà“, nie przestał być nadal tym samym fizycznym marmurem, który jako bezładna bryła sterczał przed Michałem Aniołem, — to drzewo i te farby, z których powstała „Madonna w krześle“, nie zmieniły swej istoty pod pędzlem Rafaela, — to drzewo, w którem rzezał Wit Stwosz, pozostaje nadal drzewem (lipowem czy gruszkowem) z jakiejś indywidualnej kłody, choć otrzymało postać „Marjackiego Ołtarza“. Ten zaś język, którym napisany jest „Pan Tadeusz“, „Boska Komedja“, czy „Hymn o zachodzie słońca“ nie jest już wcale tym samym polskim czy włoskim językiem, który poeta zastał i otrzymał gotowy, ale tym, który sam stworzył. Materjału się nie tworzy; to drugie.

Trzecie wreszcie to materjału powszechność czyli dostępność moralna. Ten materjał, z którego powstają największe choćby dzieła sztuki oglądowej, jest dostępny i może być własnością w tej samej mierze największego artysty, co rzemieślnika, a nawet takiego pospolitego śmiertelnika, który nie ma nawet pojęcia o rzemiośle. Język zaś już nie tylko Kochanowskiego, Mickiewicza czy Słowackiego, ale trzeciorzędnego nawet pisarza nigdy taką powszechną własnością nie jest i być nią nie może.

Tę pozaartystyczną, leżącą za krańcami wszelkiej kształtującej woli powszechność, niezmienność i surową pierwotność materjału posiada wobec sztuki pisarskiej tylko żywa, nieustannie czynna i wiecznie ruchliwa świadomość ludzka. Niby nadczuły sejsmograf, ustawiony między jaźnią ludzką a światem zewnętrznym, odbiera ona wieści o tem, co się dzieje zewnątrz, i wie o tem, co się dzieje wewnątrz. Wie dzięki tym czynnościom duszy, które nazywamy przedstawieniami albo aktami świadomości. Przedmiotem naszej świadomości możemy być albo my sami (t. j. wszystko to, co w nas jest, w nas się dzieje lub nas dotyczy), albo świat zewnętrzny. Zależnie od tego, co jest przedmiotem świadomości, rozróżniamy jej rodzaje; najogólniejsze rozróżnienie świadomości będzie więc obejmowało *a*) przedstawienia o sobie i *b*) przedstawienia świata zewnętrznego. Tę pierwotną, apriorycznie daną funkcję duszy, która polega na tworzeniu przedstawień, posiadamy wszyscy bez wyjątku. Ona jedna w przeciwstawieniu do swego wyrażenia lub znaku zewnętrznego jest pierwotna, powszechna i niezmienna. Nic to bowiem istoty naszych przedstawień nie zmienia, czy umiemy je nazwać czy nie, czy zdolni jesteśmy je wyrazić lepiej lub gorzej albo też zgoła wyrazić nie zdołamy. Przedstawieniami pozostają one nadal.

Świat ludzkich przedstawień czyli aktów świadomości człowieka stanowi jedyny materjał czyli, lepiej i dokładniej po polsku, tworzywo literatury. Literatura „robi się“ więc nie z języka, ani z „życia“, ani z rytmu, ani z motywów, ale

z... głowy. W przeciwieństwie do materjału sztuk oglądowych, który jest fizyczny i pozaosobisty, tworzywo literatury jest nawskróś osobiste, lotne, rdzennie duchowe, trafiające przeto nie do naszych zmysłów, jak sztuki oglądowe lub słuchowe, ale do naszej wyobraźni i zdolności pojmowania. Literatura (piękna ma się rozumieć) jest to sztuka, która daje nam zadowolenie estetyczne przez wywoływanie i formowanie w nas odpowiednich przedstawień, tak jak sztuki oglądowe wywołują odpowiednie wrażenia przez kształtowanie materjału fizycznego a muzyka przez kształtowanie tonów. Gdyby materjałem sztuki literackiej był język, nie mogliby jej odbierać (percypować) ludzie pozbawieni organu dla percypowania tego materjału. Podobnie jak ślepy nie może odbierać tworów sztuki oglądowej a głuchy tworów dźwiękowych, tak głuchoniemy, pozbawiony organu językowego, nie mógłby pojmować twórczości literackiej. Wiadomo, że sprawa ma się zupełnie inaczej. Z tego powodu, że sztuka literacka wywoływa i kształtuje nasze przedstawienia a nie wyrażenia językowe, musimy do niej zaliczać (i oddawna zaliczamy) takie jej odmiany, które celem wywołania przedstawień w człowieku nie posługują się zgoła językiem, a więc sceny nieme w dramacie, dawniejszą pantomimę lub nowoczesny dramat kinowy.

Autor tworzy dzieło z przedstawień o sobie, o innych ludziach, o przyrodzie i o wszystkiem wogóle rzeczywistem lub zmyślonem, co może być przedmiotem ludzkiej świadomości. Tworzy więc z tworzywa, które istnieje również w każdym normalnym człowieku. Z tego jednak, że wszyscy ludzie normalni posiadają zdolność do tworzenia przedstawień, do uświadamiania sobie rzeczy, właściwości, zdarzeń, stanów wewnętrznych własnych, obcych lub związków wzajemnych między temi przedmiotami, nie wynika bynajmniej, jakoby ta zdolność była u wszystkich jednakowa. Z doświadczenia wiemy, że jest ona nie tylko różna u poszczególnych ludzi, ale nawet w tym samym człowieku może być rozmaita zależnie od doby jego indywidualnego rozwoju, od jego przeżyć i zdobytego doświadczenia wewnętrznego, od jego kultury a nawet od jego nastroju i usposobienia w pewnym czasie. Jej wartość oznaczamy według jej intenzywności; cenniejsze będą dla nas przedstawienia, które są żywe, zwarte i wyraziste, które lepiej ujmują istotę rzeczy i wszystkie jej związki, a więc przedstawienia tych ludzi, którzy lepiej „wewnętrznie widzą“, aniżeli zwykli śmiertelnicy. Wynika z tego ważna różnica między materjałem sztuk oglądowych a tworzywem literackiem: materjał oglądowy jako rzecz przedmiotowa posiada wartość bezwzględną i jednakową dla wszystkich; tworzywo literackie jako podmiotowe jest zależne od swego podmiotu (autora), jego jakość i wartość jest zależna od tej osobowości, w której się rodzi. Każdy autor posiada więc inne, swoje własne tworzywo.

Stąd tak wielką ważność w badaniach literackich posiada poznanie osobowości autora (biografja psychologiczna) a także zrozumienie bodźców, przeżyć i przyczyn wewnętrznych, które właśnie ten a nie inny krąg przedstawień zrodziły (psychologiczna geneza dzieła). Są to, przez instynkt poznawczy dyktowane, studja nad tworzywem literackiem, które nie posiada dla nas tej oczywistości i nie jest nam tak bezpośrednio dane, jak materjał sztuk oglądowych. Trzeba je dopiero poznawać i zrozumieć. Mogą sobie Niemcy, dotknięci specjalną ślepotą w dostrzeganiu osobowości ludzkiej, wypisywać jeszcze grubsze tomy przeciw „biografizmowi" w literaturze [1]), faktem jest, że bez poznania dziejów duszy autora nie można zrozumieć dzieła lub, co gorsze, można je zrozumieć zupełnie fałszywie. Chodzi, ma się rozumieć, o biografję wewnętrzną autora a nie o historję jego trzewików, spożywanego menu lub kobietek, z któremi się bałamucił. —

Z rozważań dotychczasowych zdaje się wynikać jasno, że tworzywo literackie poza duszą autora nie istnieje, jest bowiem tem, co się w duszy dzieje: zjawiskiem psychicznem, ruchem przedstawień, nabrzmiałych treścią, pulsujących uczuciem i drgających od wzruszenia. Jest to akt życia wewnętrznego, sam przez się dla innych ludzi niedostępny i niepoznawalny. Ażeby go udostępnić i dać poznać innym, do tego potrzebne są pewne znaki, posiadające zdolność wywoływania przedstawień w duszy innych ludzi, potrzebna jest następnie pewna operacja temi znakami, a więc pewien zabieg, ażeby te przedstawienia były takie i tak w nas powstawały, jak sobie autor życzy. Od tego zaczyna się czynność pisarska. Ogólnie można ją określić jako posługiwanie się systemem celowych znaków, których przeznaczeniem jest wywołać w duszy odbiorczej takie (tak zabarwione i tak następujące po sobie) przedstawienia, jakie posiadał autor. W warunkach idealnych (przy idealnem dziele i idealnym odbiorcy) przedstawienia odbiorcy powinneby odpowiadać bez reszty tym przedstawieniom autora, które on posiadał w czasie tworzenia. To ostatnie zastrzeżenie przywodzi nam na pamięć, że pisanie dzieła a jego tworzenie to są dwie czynności odrębne, które mogą się odbywać niekoniecznie równocześnie. Cóż jest w takim razie tworzenie?

III.

Za punkt wyjścia dla wszelkiego tworzenia literackiego przyjmujemy pomysł. Jest to pojęcie, wyprowadzone drogą

[1]) Ciętą odprawę temu kierunkowi w badaniach niemieckich dał Richard M. Mayer w rozpr.: Der „Biographismus" in der Literaturgeschichte. (Zeitschrift für Aesthetik. IX, (1914), s. 249 n.).

wstecznego wnioskowania z gotowego dzieła literackiego. Każde dzieło, wyłuskane z tego wszystkiego, co stworzyła sztuka autora i wniosło rzemiosło pisarskie, ujawni nam jako postać rudymentarną i zasadniczą swój pomysł t. j. szereg jak najogólniejszych przedstawień, ugrupowanych dookoła pewnego przedmiotu. Nam chodzi jednak nie o pojęcie, które jest tylko czystą konstrukcją myślową, ale o to, czy posiada ono odpowiednik w rzeczywistości procesu twórczego, czy autor miewa przy poczęciu dzieła pomysł podobny do tego, który my później dedukujemy sobie z gotowego dzieła, czy też nie.

Zarówno psychologja twórczości, jako też wyznawania lub świadectwa o akcie tworzenia pozwalają nam wśród procesów twórczych, których jest tyle, ile indywidualności pisarskich a nawet ile dzieł, wyróżnić trzy typy zasadnicze. Pierwszy, który możnaby nazwać refleksyjnym lub intelektualnym, zaczyna od pomysłu, a więc od bardzo ogólnikowego i oderwanego zarysu całości, który dopiero w czasie tworzenia, najczęściej dopiero pod piórem, realizuje się w konkretnych szczegółach artystycznych. Tworzenie więc istotne, które jest (choćby bez pisania) wyobrażaniem sobie, wyczuwaniem lub przeżywaniem artystycznych przedmiotów, oddziela się tutaj wyraźnie od pomysłu, który nic twórczego ani artystycznego w sobie nie mieści, jest bowiem czynnością nawskróś intelektualną, operującą pojęciami oderwanemi i ogólnikowemi. Ten typ należy do rzadszych, za jego przedstawiciela mógłby uchodzić Flaubert.

Równie rzadki jest typ improwizatorski. Pod wpływem romantycznych urojeń o nadprzyrodzonym charakterze natchnienia przyzwyczailiśmy się uważać improwizatora za rodzaj Jowisza, z którego głowy, niby Minerwa w pełnej zbroi, wyłania się dzieło w całym majestacie wyrazu. Te pozytywne wiadomości, które — dzięki ogłoszeniu dziennika Malinowskiego[1]) — obecnie posiadamy o jednym z największych improwizatorów na świecie, t. j. o Mickiewiczu, pozwalają stwierdzić, że właśnie swoje improwizacje tworzył Mickiewicz tak, jak zazwyczaj nie tworzył, t. j. na podstawie uprzedniego pomysłu. Otrzymawszy temat, który z natury rzeczy był już pierwszym zarysem pomysłu, udawał się na osobność[2]), po jakimś czasie wracał i wygłaszał utwór. Ta chwila skupienia w samotności poświęcona była chyba nie „dobieraniu wyrazów", ale obmyśleniu rzeczy t. j. pomysłowi i wmyśleniu się w postać i sytuacje czyli tworzeniu. Dodajmy, że nawet u tak genjalnego improwizatora improwi-

---

[1]) „Dziennik Mikołaja Malinowskiego" wyd. Manfred Kridl. (Tow. Nauk. Warsz. Prace Komisji dla badań nad historją literatury i oświaty. T. I. Warszawa, 1914, s. 135 n.).

[2]) „Poeta in secretum se subduxit et intra 4-tam horae partem ecce exiit et tragoediam incipit", s. 135—6. „se ad temporis punctum in secretum subduxit, tum exiit et dialogum declamavit" s. 138.

zowanie „całej tragedji o Zborowskim“ ograniczyło się do dwu scen; trzecią improwizował później po dłuższej przerwie. To, co wyróżnia ten typ tworzenia od poprzedniego, jest niesłychana siła woli, która na zawołanie zdolna jest uruchomić i natężyć własną energję twórczą.

Najczęściej spotykany typ aktu twórczego (typ impulsywny) ma przebieg inny, niż dwa poprzednie. Zwyczajnie pod wpływem silnych pobudek wewnętrznych jawi się w wyobraźni poety jakiś wytwór duchowy, jakaś postać, sytuacja, czynność, jakaś zjawa, obrazująca szczególnie przejmującą myśl, uczucie, pożądanie, nastrój i t. p. Przedstawienia, skupiające się na tym wytworze, są niezwykle silne, żywe, wyraziste; poeta nie tylko go sobie wyobraża, ale całą swą istnością duchową go posiada, wyczuwa jego istotę, wie wszystko o nim, przeżywa go jednem słowem. Jest to dlań przedmiot artystycznie doskonały, choć fragmentaryczny, zawieszony jakby w próżni, nie wiadomo, w jaki splot związków on wchodzi, co przed nim i co po nim. Ten męczący, czasem wręcz bolesny brak pełni przezwycięża poeta przy pomocy intelektu, który podsuwa mu niejasne, ogólnikowe zarysy uzupełniające, rozprowadza i rozwija przedmiot wyobrażony żywy, wyrazisty, jarzący się barwami przy pomocy pojęć ogólnych, dopóki nie powstanie z tego jakiś szkielet myślowy przypuszczalnej całości. Przedstawienia, składające się na pomysł, są więc tutaj zjawiskiem wtórnem, zawdzięczają swe powstanie przedmiotowi artystycznemu, który zrodził się przed niemi.

Jakąkolwiek zechcemy przyjąć kolejność dla początkowego stadjum tworzenia i jego możliwych kombinacyj, to jedno staje się widocznem, że wchodzą tu w grę dwie czynności duchowe, zasadniczo różne co do swej istoty: jedna, która przedmiot artystyczny (przedmioty) stwarza i w całej żywości stawi go przed oczyma duszy, i druga, która go zamyśla, proponuje, uznaje jego potrzebę, choć nie zdaje sobie sprawy z jego realnych kształtów. Pospolicie określamy obie wspólną nazwą pomysłu, widoczną jest jednak potrzeba wyróżnienia, o ile pojęcie to ma nam oddawać jakieś rzetelne usługi. Przez pomysł będziemy więc w procesie twórczym oznaczali ten szereg przedstawień ogólnych (pojęć), które są wytworem intelektu, przez przedmiot zaś te skupienia przedstawień, które są wytworem wyobraźni i uczucia, które rzecz konkretnie i z wszelkiemi szczegółami wyobrażoną utrzymują w świadomości twórcy. Dodawać nie potrzeba, że wartość twórczą a więc artystyczną posiadają tylko te przedstawienia, które składają się na przedmiot, pozbawione jej są przedstawienia, składające się na pomysł. Pomysł nie posiada więc wartości artystycznej; stąd pochodzi, że ludzie, pozbawieni talentu a przez zrządzenie losu garnący się do pisania, są zawsze nieprzebrani w wynajdywaniu pomysłów. W odróżnieniu

od pomysłu, ogarniającego myślowo całość dzieła, będziemy oznaczali pomysły częściowe (n. p. pomysł wprowadzenia jakiejś postaci, zdarzenia, zjawiska i t. p.) mianem koncepcji[1]).

Przedmioty artystyczne, stworzone przez wyobraźnię twórcy lub jawiące się przed nią w całej realności swej istoty, stanowią razem to, co później w dziele skończonem i wykonanem nazywamy treścią, a więc istotą dzieła. Opierając się na kategorji „co?“ i „jak?“, staramy się często odróżnić owo „co“ poeta stworzył od owego „jak“ wyraził czy napisał i uzyskujemy w ten sposób dwa rzekomo odrębne pojęcia treści i formy. Ponieważ w następstwie tego rozróżnienia musimy przyznawać wartość artystyczną tylko kategorji „jak“, a odmawiamy jej kategorji „co“, zaplątujemy się w ten sposób nie tylko w dziwaczną sieć sprzeczności poznawczych, z których nigdy wybrnąć nie możemy[2]), ale popełniamy nonsens tak jaskrawy, jak sobie tylko wyobrazić można. Bo jakże to, musim spytać, czyż nie posiadają wartości artystycznej te przedstawienia Mickiewicza, które stawiły przed oczyma jego duszy w całem bogactwie szczegółów i z całą żywością spostrzeganej rzeczywistości n. p. dwór Sędziego, wzburzenie Podkomorzego i towarzyszący temu uczuciu wyraz zewnętrzny, burzę uczuć, przewalających się przez duszę Jacka czy też ruch i zachowanie się osób w jakimś momencie poematu?

Praktykowane rozróżnianie treści i formy jest spadkiem po tym poglądzie, który tworzywa poezji, a więc i jej istoty dopatrywał się w języku. Jest rzeczą naturalną, że dla tego poglądu wszystko to, co poeta sobie przedstawiał (wyobrażał), musiało być nieartystyczną treścią, a to, jak przedstawienia swe wypowiadał, było artystyczną formą. Ponieważ dla nas owo „co“ przedmiotu posiada równie wielką wartość artystyczną, jak i jego „jak“, ponieważ następnie przedmiot jawi się wyobraźni twórczej z wszystkiemi swojemi atrybutami („jak“) a samo tylko suche pomyślenie, że on w dziele znaleźć się winien, wartości artystycznej nie posiada, przeto zaliczać będziemy przedmiot do artystycznych wartości dzieła. Ponieważ zaś wyżej powiedzieliśmy, że literatura piękna jest to sztuka, która stwarza w nas i kształtuje (ujmuje w pewien celowy porządek) odpowiednie przedstawienia, ponieważ następnie

---

[1]) Po napisaniu całości widzę, że i ta nazwa jest nieodpowiednia. Najwłaściwszy byłby *obmysł* (używają tego wyrazu nasi dawniejsi pisarze) na oznaczenie pomysłu całości, a *pomysł* na oznaczenie koncepcyj szczegółowych.

[2]) Na pojęciową chwiejność tych dwóch wyrazów zwraca uwagę Kleiner J. w rozpr.: „Treść i forma w poezji“. (Przegląd warszawski. R. II, t. 2 (czerwiec), 1922, s. 323 — 333). Zgadzam się z wywodami autora, o ile idzie o wykazanie tej chwiejności, nie mogę jednak przyjąć wniosków, stąd wyprowadzonych. Zdaje mi się, że wyrazy, które każdym razem nakrywają inną treść pojęciową, nie są zgoła pojęciami i „wartości podstawowej“ dla nauki nie posiadają.

wszystko w dziele do tego celu (z mniejszem lub większem powodzeniem) zmierza, więc wynika z tego, że wszystko w dziele jest formą, a więc także pomysł, który zakreśla ogólnikowo porządek przedstawień. Ponieważ zaś pomysł wartości artystycznej nie posiada, więc wynika z tego, że istnieją elementy formy, które są pozbawione wartości artystycznej (twórczej).

Tak więc wszystko w dziele literackiem jest formą, ponieważ wszystko zdąża lub zdążać winno do formowania naszych (i swoich, autorskich) przedstawień. Dzieło sztuki literackiej jest przeto dziełem czystej formy i szukanie jakiejś „czyściejszej“ formy jest szukaniem wiatru w polu. Trudno nam się jednak oprzeć poczuciu, że, kiedy mówimy o formie, musi być zawsze coś, co tę formę przyjęło, co tę formę dźwiga a przez zabieg artystyczny zostało „uformowane“. To poczucie jest zupełnie słuszne; owo coś istnieje i ono jest „treścią“ dzieła — są to owe akty świadomości, owe zjawiska wewnętrznego życia (a więc samo żywe życie), które nazwaliśmy przedstawieniami. Treścią poezji jest więc to, co żyło w poecie w chwili tworzenia i co ożyć winno w nas przy percepcji dzieła (treść odtwórcza). Na tem polega jej urok — urok duchowego obcowania z samym, najczystszym duchem innego człowieka.

„Ta kartka wieki tu będzie płakała,
I łez jej stanie“.

Owej treści, istniejącej w przeżyciu twórczem autora, bez odpowiednich wytworów, bez czynności, zabiegów i znaków, a więc bez nadanej formy nigdybyśmy przyjąć ani zrozumieć nie mogli [1]). Elementy formy literackiej są więc literami, zapomocą których odczytujemy „treść“ dzieła — duszę twórczą autora. Przebieg percepcji estetycznej odbywa się więc tutaj w kierunku wręcz odwrotnym, niż w sztukach oglądowych. Tam dostrzegalne, fizyczne i martwe tworzywo służy do wydobycia formy i udziela ją jako „wartość duchową“ naszym zmysłom, tutaj zaś umysłowo postrzegalna forma wprawia w ruch naszą świadomość, nasze życie wewnętrzne a przez to służy do wydobycia utajonego w dziele i uformowanego tworzywa — jego treści. Uświadomienie sobie tego przebiegu jest ważne dla wytyczenia kierunku badania, a więc jego metody. Najwłaściwsza bowiem metoda jest ta, która odpowiada naturalnemu przebiegowi naszego poznawania. Zanim przejdziemy do tej sprawy, musimy się zająć dalszem ustaleniem naszych pojęć.

---

[1]) Stąd pochodzi, że „treść“ dzieła t. j. treść naszych przedstawień, wyniesionych z lektury, jesteśmy w stanie podać (opisać, opowiedzieć) jedynie elementami formy, czyto charakteryzując postać, czyto opisując akcję i t. d.

IV.

Każdy początek aktu twórczego bez względu na to, czy kieruje nim intelekt czy wyobraźnia, czy też obie władze przeplatają się w swych czynnościach, ujawnia pretensję do zagarnięcia pewnego kręgu świadomości, do realizowania się w jakimś jej rodzaju. To, co poeta myśli lub wyobraża sobie w zamierzonem dziele, dotyczy albo jego samego albo świata zewnętrznego, składa się z przedstawień o sobie albo z przedstawień o świecie zewnętrznym. Ten wybór rodzaju przedstawień odpowiada więc w zupełności wyborowi materjału w sztukach oglądowych. Powiedzieliśmy już, że w sztukach oglądowych wybór danego materjału, a więc przyjęcie jakiegoś jego r o d z a j u (marmur, glina, metal i t. d.) rozstrzyga w sposób nieodwołalny o sposobie jego opracowania czyli o t e c h n i c e dzieła. Czy zupełnie tak samo dzieje się w literaturze?

Dzieje się podobnie, ale niezupełnie tak samo. Wiemy z doświadczenia lub odczuwamy to, że każdy rodzaj pomysłu wymaga właściwego sobie sposobu opracowania, ale zdajemy sobie również sprawę, że nie każdy otrzymał opracowanie takie, jakie mu się patrzy. Rodzaj pomysłu wytycza więc kierunkową dla sposobu opracowania, ale go nie narzuca z rygorem tak żelaznym i nieugiętym, jak materjał w sztuce oglądowej. Łatwo zdać sobie sprawę, dlaczego tak się dzieje. Materjał jako rzecz fizyczna jest podatny tylko na takie opracowanie, które przyjmuje jego fizyczna natura; kamień czy marmur nie da się ugniatać tak, jak glina, lub odlewać czy też kować tak, jak metal. Pomysł natomiast, który jest osobistym wytworem psychiki autora, pozostawia zawsze otwarte drzwi dla nadziei (często bardzo zawodnej!), że da się nagiąć lub dostosować do takiego opracowania, jakie się autorowi podoba lub, co częstsze, jakie autor — umie. Krytycznie wziąwszy, nadzieja ta opiera się właściwie na możliwości zmiany jednej koncepcji na jakąś inną. Sposób opracowania dzieła jest więc zależny od rodzaju jego zamierzonych przedstawień, ale nie jest przez nie deterministycznie wyznaczony; autor może więc narzucić swojemu pomysłowi opracowanie niezgodne z jego naturą, ale ta samowola musi też wydać odpowiednie owoce.

Pod względem rodzaju podzieliliśmy już akty świadomości czyli przedstawienia na takie, których przedmiotem jest *a*) własna jaźń autora, i takie, których przedmiotem jest *b*) świat zewnętrzny. W pierwszym przypadku przedmiotem przedstawień twórcy są jego własne wrażenia, uczucia, myśli, akty woli, tęsknoty, pożądania a więc jednem słowem 1) s t a n y ś w i a d o m o ś c i w ł a s n e j. Jeżeli zaś przedmiotem przedstawień jest świat zewnętrzny, może go sobie autor przedstawiać lub „myśleć“ o nim dwojako: myśli o nim jako „ja“ (zachowuje poczucie odrębności swej jaźni) i wtedy przedstawienia są 2) j e g o (autora) p r z e d-

stawieniem świata zewnętrzego, albo też myśli o świecie zewnętrznym jako „on sam“ t. zn. wnika w niego, włazi niejako w jego skórę i w tej jego skórze operuje jego własnemi przedstawieniami, które są 3) przedstawieniem w przedstawieniu czyli przedstawieniem drugiego stopnia (p^2) albo jeszcze inaczej: przedstawieniem przedstawionego sobie świata o nim samym. Ponieważ ten trzeci rodzaj przedstawień powstaje drogą analogji do świadomości własnej, przeto może obejmować tylko istoty, obdarzone naszą świadomością, a więc tylko ludzi lub istoty, na miarę ludzką pojęte.

Pomyślany utwór wyznacza więc dla siebie rodzaj przedstawień, a przez to wyznacza sobie rodzaj literacki, do którego winien przynależeć. Jasnem jest bowiem, że pomysły, składające się z przedstawień pierwszego rodzaju, przynależą do liryki, drugiego do epiki, a trzeciego do dramatu. Podział na rodzaje literackie nie jest więc samowolnym wymysłem obskurnych bakałarzy i pedantów, ale opiera się o kategorje ludzkiego umysłu, o zasadnicze i wieczyste prawa naszej duszy. Dalsze różniczkowanie pomysłu, a więc bardziej szczegółowe określenie jego przedstawień, zniewoliłoby nas do dalszego podziału rodzajów na odmiany literackie lub też okazałoby, że istnieją pomysły rodzajowo niezdecydowane (mieszane), sięgające skupieniami przedstawień w corazto inną dziedzinę rodzajową.

Podobnie jak do sztuki oglądowej przynależą nie tylko dzieła, stworzone dla czystej rozkoszy estetycznej, ale także takie, które, służąc celom praktycznym, estetycznie nas zadowalają (olbrzymia większość utworów architektury, sztuka dekoracyjna, stosowana; witraże, freski, mozaika, meble, broń i t. d.), tak też i do literatury należą dzieła, podejmowane w celach życia praktycznego, a mimo to zadowalające nasze poczucie piękna. Badacz literatury pomijać ich nie może nie tylko z tego względu, że był czas, w którym jeden ich rodzaj poczytywano za najwyższy cel twórczości wogóle, ale także dlatego, że niekiedy jeden taki „utwór stosowany“ może nam dać więcej estetycznego zadowolenia, niż całe okresy, poświęcone „sztuce dla sztuki“ i bezmyślnemu gryzmoleniu wierszy.

Ponieważ cechą, wyróżniającą ten dział literatury, jest jej przeznaczenie, a więc jej cel, leżący poza sferą sztuki, przeto będziemy ją rodzajowo rozróżniali według celu, jaki ona sobie stawia. Celem tym może być urabianie czyli 1) kształtowanie uczuć i woli obcej na miarę woli i uczuć autora albo też 2) takież kształtowanie obcych sądów i pojęć. Dzieła pierwszego rodzaju przynależą więc do 1) wymowy, drugiego zaś do 2) prozy artystycznej (nie mającej nic wspólnego z mową niewiązaną rodzajów poetyckich).

Z rozważań poprzednich okazało się, że tworzywo literackie posiada charakter nawskróś wewnętrzny, duchowy, a wy-

stępuje w postaci zorganizowanego aktu świadomości, który nazywamy pomysłem. W przeciwieństwie do materjału sztuk oglądowych tworzywo literackie jest indywidualne (każdy twórca posiada inne, swoje odrębne tworzywo) i obcemu poznaniu bez umyślnych środków niedostępne. Pomimo tych odrębności zachowuje się ono wobec zabiegu literackiego podobnie, jak w sztuce oglądowej materjał wobec obróbki. Podobnie bowiem jak tam materjał determinuje zamierzone dzieło pod względem artystycznego rodzaju (obraz olejny, akwarela, pastel, drzeworyt i t. p.) i pod względem techniki, tak i tutaj sam rodzaj pomysłu wymaga już zgóry odpowiedniego dla siebie rodzaju literackiego, a co za tem idzie, odpowiedniego, temu tylko rodzajowi właściwego opracowania czyli techniki literackiej.

Ponieważ wyżej doszliśmy do przekonania, że wszystko to, co nam w dziele jest dane, stanowi formę literacką, więc wynika z tego, że technika, która również jest dana w dziele, tworzy pewną część formy (pojęcie węższe i podrzędne) i to tę część, którą określa nam (na razie) rodzaj literacki dzieła. Technika obejmuje zatem właściwości rodzajowe dzieła, a więc wszystko to, co nie jest w dziele indywidualne i odrębne, ale powszechne i wspólne dziełom, przynależnym do danego rodzaju i danej odmiany literackiej. Ściśle rzecz biorąc, nie powinniśmy więc mówić, że jakiś autor „opanował formę“ dramatyczną czy liryczną, ale że opanował technikę dramatu czy liryki, lub jeszcze dokładniej: technikę tragedji lub farsy np., technikę pieśni lub ody, technikę eposu lub powieści psychologicznej, technikę kazania lub artykułu publicystycznego, technikę rozprawy lub opisowego przedstawienia rzeczy (w prozie).

Stanie się teraz zrozumiałem, dlaczego pojęcie techniki łączy się stale z pojęciem rzemiosła i wprawy, bo te właśnie cechy rodzajowo-formalne, jako powszechne i wspólne, są ogólnie dostępne, można je przy niejakiej pilności opanować, nie posiadając zgoła talentu; można się ich nauczyć. To, co w dawniejszej epoce literackiej lub nawet u współcześnie żyjących poprzedników było istotnym krokiem twórczym, odkryciem nowego kształtu, nowej formy dla wyrażenia swej treści wewnętrznej, narzuca się twórcom późniejszym jako skrystalizowany format na przyjęcie ich treści wewnętrznej lub też zostaje podpatrzone (ewentualnie nawet „ulepszone“) przez rzemieślnika, który dąży nie do wyrażenia swej treści wewnętrznej, czasem niebardzo interesującej, ale do sprawności produkcji.

Uświadomienie sobie tego faktu, że to, co dla jednego autora jest aktem twórczym, stwarzającym nową wartość artystyczną, staje się wartością techniczną u jego następców, stawia nam przed oczy tę prawdę, że badanie techniki indywidualne, bez uwzględnienia związków historycznych i oddziaływań literackich jest wogóle niemożliwe.

Pięknem zadaniem historji literatury jako nauki rozwojowej i genetycznej jest wykazać, jakto wartości artystyczne pewnych dzieł, uważanych za doskonałe (klasyczne), wydawały potomstwo techniczne, jakto z jakiegoś ulubionego rodzaju rozradzał się cały szereg odmian literackich. Zagadnienie bowiem rozwoju literackiego może być należycie postawione jedynie w obrębie rodzaju literackiego i wartości technicznych, przenigdy artystycznych. Wierzyć w doskonalenie się artyzmu, wierzyć w to, że jakaś grupa dzieł lub kierunek literacki jest lepszy dlatego, że jest późniejszy lub „jak najnowszy“, wolno tylko snobom, niedorostkom lub reklamiarzom, zachwalającym swój własny — towar.

Kto wie, czy z takiego rodzajowo-historycznego badania nie okazałoby się, że w całej naszej literaturze przedromantycznej rodzajem panującym, ponad inne uprzywilejowanym i najżywotniejszym, narzucającym imperatywnie swą technikę wszystkim innym, nie był właśnie ten, którego badania najbardziej obecnie zaniedbujemy, którego formy wcaleśmy dotąd nie zgłębili, t. j. wymowa.

Technika rodzajowa obejmuje zatem te właściwości tradycyjne i wspólne, które dają się osiągnąć drogą rozumową, przez poznanie i zastanowienie. Czynnikiem duchowym, który je przyjmuje, ewentualnie wzbogaca, ulepsza i rozwija, jest intelekt pisarza. Już poprzednio, przy omawianiu przedmiotów artystycznych dzieła i ich pomyślenia (pomysłu), podkreśliliśmy charakter twórczy, a więc wartość artystyczną przedmiotu wobec czysto intelektualnego, a więc beztwórczego charakteru pomysłu. Wartość pomysłu polega na tem, że on niby geometra wykreśla przypuszczalną linję dla wyobraźni twórczej, wyznacza kolej dla przedstawień. Jest to więc wartość techniczna, umożliwiająca sprawność pisarską. Opierając się na tem, że jedne wartości literackie stwarza władza twórcza, którą ryczałtowo nazywamy wyobraźnią, a drugie zawdzięczają swe istnienie władzy poznawczej, t. j. intelektowi, uogólniamy tę zasadę i wszystkie wogóle wartości formy literackiej dzielimy na dwie grupy: 1) na wartości twórcze, które nazywamy artystycznemi i 2) wartości intelektualne, beztwórcze, które nazywamy technicznemi.

Wspólną cechą wartości technicznych jest ich podstawa intelektualna. Bez względu na to, czy technika pisarska korzysta z wartości już istniejących (n. p. język, wiersz, rodzaj literacki), które musi poznać, opanować i na pożytek sztuki obrócić, — czy też wnosi nowe elementy formy (n. p. pomysł, konstrukcja), wspólnym rodzicem jej wartości jest intelekt. Beztwórczemi nazywamy te wartości nie dlatego, jakoby one nie posiadały znaczenia dla twórczości, ale dlatego, że są wytworem czynności i zabiegów, towarzyszących tworzeniu, a nie wytworem samego tworzenia. Podobnie jak sztuka nie da się pomyśleć bez rze-

miosła, tak samo nie można pojąć twórczości literackiej bez techniki. Ona, opierając się na tej normatywnej i porządkującej władzy duszy, jaką jest intelekt, umożliwia tworzenie i decyduje o jego sprawności.

Na podstawie rozważań powyższych zaliczymy do wartości technicznych: 1) pomysł (koncepcję), 2) właściwości rodzajowe dzieła, 3) konstrukcję, 4) środki i znaki dla wywoływania przedstawień i wrażeń (wartości językowo-stylistyczne, dialog, wiersz, rytm, strofa, okres i t. d.). Głównem zadaniem badania estetycznego winno być nie inwentaryzowanie tych zjawisk według powyższych formułek, ale zbadanie, o ile autor współczesne wartości techniczne opanował i jaki z nich zrobił użytek artystyczny, o ile zaprzągł je w służbę sztuki. Jak istotne znaczenie dla naszych sądów o estetycznej wartości dzieła ma rozważanie niektórych problemów technicznych, postaram się wykazać na paru przykładach, cisnących się z pamięci a ilustrujących nieskoordynowanie właściwości rodzajowych dzieła z pomysłem lub koncepcjami szczegółowemi.

W jednym z najlepszych ustępów tej bardzo jeszcze niedojrzałej komedji, jaką jest „Pan Geldhab", mianowicie w monologu Flory, oddającym doskonale marzenia gąski, znajdujemy takie miejsce (III, 2):

„Idę dalej... wzrok w górę... witam panię domu,
Kilka innych wachlarzem, i czem prędzej łapię
Nawiasem spostrzeżone miejsce na kanapie" *(siada)*.

Gdyby materjałem poezji był język, jak to niegdyś sądzili filologowie, niebyśmy temu ustępowi, mimo widoczną ułomność, zarzucić nie mogli; językowo i stylistycznie przedstawia się on bez zarzutu. Zarzucamy poecie, nie to, że on się źle wyraża, bo wyraża się on tak, jak sobie rzecz przedstawia, ale to, że sobie rzecz źle przedstawia. Grzech artystyczny polega na wtrąceniu niewłaściwych przedstawień w związek przedstawień Flory. Ona, wystawiając sobie z zachwytem swe upragnione wystąpienie na salonach w roli przyszłej księżny, nie może równocześnie podkreślać złośliwie własnego pośpiechu w zajmowaniu upatrzonego miejsca („czem prędzej łapię") ani też tej okoliczności, że na upatrzone i najbardziej honorowe miejsce polowała ukradkiem („nawiasem spostrzeżone") od chwili wejścia do salonu. To nie są przedstawienia Flory o sobie (przedstawienia dramatyczne), ale przedstawienia (i to bardzo złośliwe) autora o występującej postaci (przedstawienia epickie). Jeśli z uwagą odczytamy całą tę komedję, dostrzeżemy, że takich przedstawień epickich jest w niej bardzo wiele, roi się poprostu od nich. Świadczy to, że cały pomysł postaci ujemnych (Geldhaba, Flory, Lisiewicza, Księcia) kształtował się jako satyra na pewne stosunki, jako przedstawienie autora o świecie zewnętrznym, a nie jako przed-

stawienie pomyślanego świata o nim samym (przedstawienia drugiego stopnia). Pomysł utworu wymagał więc techniki satyry, Fredro zaś ujął go w technikę komedjową, której w dodatku wówczas jeszcze nie opanował.

Ciekawy okaz niewłaściwego lub opacznego stosowania techniki rodzajowej przedstawia nasza tragedja pseudoklasyczna. Zupełnie niesłusznie przypisujemy całą winę jej jałowości naśladownictwu Corneille'a lub Racine'a; cokolwiek sądzimy o tragedji francuskiej, nie znajdziemy w niej perypetyj tak doszczętnie wypranych z przedstawień treści psychicznej a obładowanych czystą retoryką, jak to się dzieje u nas. Najdoskonalszy z tych utworów „Barbara“ Felińskiego jest związkiem doskonale, wedle wszelkich prawideł retoryki, ułożonych przemówień a nie ruchem wewnętrznych aktów postaci. Nieobecność przedstawień o tem, co się w człowieku mówiącym dziać winno, przybiera tutaj niejednokrotnie formy prawdziwie komiczne. Jakie charakterystyczne n. p. to „zagajenie“ Bony w dialogu z Augustem (II, 4):

„Zbliż się, synu, i matki posłuchaj cierpliwie.
Szczerą i śmiałą mową może cię zadziwię,
Nie przerywaj mi jednak, mając to na względzie,
Że ten mój głos do ciebie ostatni już będzie“.

Tak mówi nie dumna królowa, nie matka ambitna ani kobieta przewrotna, ale popisowy orator, zabierający się do wyrecytowania długiej mowy, ułożonej wedle wszelkich prawideł („zająć, przekonać, wzruszyć“) i przechowywanej na wszelki przypadek w zanadrzu, orator o tyle niezręczny, że naprzód zapowiada *(exordium)*, jaki jest plan jego mowy i zgóry zamawia sobie cierpliwą wyrozumiałość słuchacza („nie przerywaj mi jednak“) dla tych 78 wierszy, których będzie musiał biedak wysłuchać. Cokolwiek o tragedji sądzili pseudoklasycy w teorji, w praktyce literackiej uważali ją za sposobność do ćwiczeń w wymowie. Stosowali bez miłosierdzia technikę retoryczną do rodzaju dramatycznego.

Wiele możnaby mówić o tych spustoszeniach, których dokonywała retoryka w poezji Krasińskiego, przekształcając ją już w „Przedświcie“ na rymowaną publicystykę. Upodobanie w technice dyskursywnej posuwa się tutaj czasem tak daleko, że nieraz wręcz obraża religijno-moralne uczucia czytelnika, jak n. p. w tej postawie za pan brat wobec Pana Boga i przekonywaniu Go, że „prawem naszem Zmartwychwstanie“, bo winien je (Bóg) nie „nam — lecz Sobie!“.

V.

Z samego charakteru techniki literackiej wynika, że nie może ona stanowić punktu wyścia przy rozbiorze estetycznym,

tak jak to się dzieje w badaniu dzieł sztuki oglądowej. Gdyby więc Potpeschnigg nawet była pojęła, co jest techniką, a co materjałem sztuki poetyckiej, tak jak z tego nie zdała sobie sprawy, to i tak jej pomysł traktowania zjawisk technicznych przed artystycznemi i poprawianie w tym względzie Benfey'a trzebaby uznać za rzecz metodycznie chybioną z tego prostego powodu, że ta metoda nie liczy się zupełnie z odrębnym charakterem sztuki literackiej. Jest jak sieć, która znakomicie chwyta ryby i ssaki, ale nigdy nie ujmie ciał lotnych. Do tego są potrzebne narzędzia bardziej uszczelnione.

W każdem dziele sztuki oglądowej materjał i technika są to rzeczy lub zjawiska zmysłowe, które rzucają się w oczy przed wszelką percepcją estetyczną nie tylko badaczowi i znawcy sztuki, ale każdemu zwyczajnemu laikowi. Zupełnie inaczej ma się sprawa w literaturze. Tutaj technika nie tylko nie jest nam dostępna przed percepcją dzieła, ale najczęściej nic nie wiemy o niej nawet po doskonałej percepcji estetycznej, po uważnem odczytaniu dzieła i odtworzeniu w sobie jego treści. Zjawiska techniczne, będące wytworem intelektu twórcy, uświadamiamy sobie dopiero pośrednio, drogą zastanowienia i rozwagi (intelektu), wyprowadzając je, nieraz dopiero po bardzo żmudnej i troskliwej analizie z całokształtu rzeczywistości artystycznej, zawartej w dziele[1]).

Nie możemy więc badania zaczynać od tego, co na razie nie jest nam dostępne. Ażeby technikę poznać i móc o niej sądzić, musimy najpierw mieć przytomną rzeczywistość artystyczną, musi w nas zaistnieć treść wewnętrzna[2]) dzieła, wywołana przez środki i znaki artystyczne, a odpowiadająca treści wewnętrznej twórcy. Musimy w naszej wyobraźni i odczuciu wytworzyć to, co stworzyły władze twórcze poety. W badaniu literackiem analiza wartości artystycznych winna więc wyprzedzać analizę techniki.

Nieco inaczej przedstawia się sprawa tworzywa literackiego. Tam, gdzie nie znamy autora zupełnie, ono nam również nie jest dane przed percepcją estetyczną dzieła i punktu wyjścia w badaniu stanowić nie może. Ale bardzo często możemy posiadać o niem wiadomości uprzednie ze źródeł innych, pozaestetycznych, z tych danych biografji, które malują nam osobowość twórcy. Poznanie jego uczuć, myśli, celów, dążeń, tarć i zmagań wewnętrznych w dobie powstawania dzieła nie jest wprawdzie poznaniem estetycznem, ale jest poznaniem tworzywa literackiego. Jest tem, co nam zrozumienie utworu ułatwia i do jego poznania znakomicie przygotowuje. Jest

---

[1]) Z powodu tej abstrakcyjności właśnie — zjawiska techniczne stały się tak późno przedmiotem umiejętnego badania.

[2]) Rozmyślnie unikam modnego słówka „przeżycie" (n. b. estetyczne), które jest jak bydlę juczne — każdy wkłada na nie to, czego nie jest w stanie udźwignąć lub co mu się żywnie podoba.

studjum uprzedniem i pomocniczem, z którego korzyści nie powinniśmy rezygnować, skoro ją mieć możemy. A możemy niezawsze. Dlatego przy twórczości anonimowej lub pochodzącej od autora, o którym nic pozytywnego się nie wie, cały szereg sądów estetycznych, dotyczących nieraz istoty dzieła i jego rozumienia, nosić będzie charakter hipotetyczny.

Uznając propedeutyczne znaczenie, jakie posiada w umiejętności poznanie literackiego tworzywa, trudno nie widzieć, że tą pozycją, która nam w dziele jest bezpośrednio przytomna, z którą obcujemy wprost, już od pierwszego wiersza utworu, są jedynie wartości artystyczne. One więc jedynie stanowić mogą punkt wyjścia w badaniu formy dzieła. Wkraczamy w ten sposób w sferę twórczości istotnej, w sferę sztuki. Rodzicielką zjawisk literackich, które mamy obecnie rozpatrywać, nie jest władza, sądząca o rzeczach (intelekt), ale władza, stwarzająca rzeczy — wyobraźnia, unosząca się na skrzydłach uczucia lub woli. Choćby opierała się nawet o intelekt i zasięgała jego rady przy tworzeniu (indywidualnie może to być rozmaicie), ona pozostaje zawsze *magna parens* tego świata, z którym bezpośrednio obcujemy w dziele. Obcujemy zaś dzięki wyobraźni własnej (odtwórczej), dzięki tej władzy, która przy pomocy środków i znaków, użytych przez twórcę, pozwala nam wywoływać w naszej duszy takie (tak zabarwione i tak nastrojone) skupienia przedstawień, jakie towarzyszyły aktowi tworzenia.

Nieodzownym, bezwzględnym warunkiem uprzednim literackiego badania jest więc należycie dokonany akt odbioru dzieła (percepcji estetycznej). Ponieważ, badając dzieło, badamy w istocie rzeczy te wytwory psychiczne, które ono w nas stworzyło, musimy mieć pewność, że nasza zdolność odtwarzania funkcjonuje należycie, że nasze wytwory psychiczne (nasza „treść“ wewnętrzna) odpowiadają dokładnie wytworom psychicznym poety (jego „treści wewnętrznej“). Rolę główną w tej czynności odbierania odgrywa wyobraźnia odtwórcza i posiadane doświadczenie wewnętrzne.

Ponieważ nasze wyposażenie w te warunki, jak i nasze zaufanie do nich, może być bardzo różne, kontrolujemy naszą zdolność percepcyjną przez pewne fakty objektywne, jak dane o osobowości autora, właściwości jego środków artystycznych w innych jego dziełach i wreszcie analogja percepcji u innych ludzi. Percepcja dzieła będzie tem doskonalsza i wierniejsza, im żywszą i czulszą posiadamy wyobraźnię odtwórczą, im szersze i gruntowniejsze jest nasze doświadczenie wewnętrzne, im ściślej zżyliśmy się z osobowością autora i oswoili z jego środkami. Percepcję estetyczną dzieła nazywano dotąd zwyczajnie i można ją bez szkody nadal nazywać rozumieniem dzieła.

Warto zwrócić uwagę, że owo rozumienie czy zdolność t. zw. „przeżycia“ dzieła uchodzi u ogółu a także u wielu uczonych za ostateczny cel literackiego poznania. Jakkolwiek pogląd ten nie da się utrzymać w umiejętności, jednak zachowa on zawsze wagę tam, gdzie ostatecznym celem zajęcia się literaturą jest używanie estetyczne, a więc w krytyce literackiej lub przy kształceniu literackiem (w odczytach dla „szerszej publiczności“, w kształceniu szkolnem i t. p.). Krytyk spełnia w zupełności swe zadanie, kiedy sam dzieło zrozumiał i odczuł, kiedy wchłonął wszystkie jego piękności i czary, a dzięki talentowi[1]) umie podzielić się swemi przeżyciami z innymi ludźmi. Nastawia i przygotowuje przez to ich umysł do odpowiedniego odbioru estetycznego. Zarówno w krytyce, jak w kształceniu literackiem chodzi o to, ażeby do percepcji estetycznej uzdolnić i przysposobić adepta, który z tych czy innych względów nie jest wstanie odbyć tego procesu samodzielnie.

Krytyka literacka zdąża do tego celu dwojako: albo spowiada się ze swoich wrażeń, odniesionych z dzieła (krytyka impresjonistyczna), albo też stara się w formie mniej lub bardziej pociągającej opisać swoje wytwory psychiczne, uzasadniając nieraz ich trafność (zgodność z wytworami poety). Taki uzasadniony opis nazywamy interpretacją literacką. Do tej formy przedstawienia swych wytworów psychicznych musi nieraz uciekać się także badacz, zwłaszcza wtedy, gdy jego rozumienie dzieła różni się od powszechnie przyjętego.

Dobra percepcja literacka jest więc warunkiem niezbędnym dobrego badania, ale sama przez się jeszcze poznania nie stanowi, tak jak nie stanowi go „dobre widzenie“ obrazu i zachwyt dla jego piękna. Poznanie estetyczne rozpoczyna się dopiero z tą chwilą, w której sam odbiór estetyczny nam nie wystarcza, ale zaczynamy sobie zadawać pytania, dlaczego on się w nas odbywa, — czem i jak dzieło na nas oddziaływa, jakie są jego indywidualne właściwości, czem ono zbliża się do innych a czem się różni, jakich środków użył twórca, ażeby wrażenie osiągnąć i t. p. Ażeby na te pytania odpowiedzieć, musimy zanalizować naszą treść odtwórczą, musimy to, co w odbiorze estetycznym jest nam dane jako stan świadomości jednolity, rozbijać na szczegóły i nanizywać jak paciorki na nitkę pojęć ogólniejszych, mających zastosowanie nie tylko przy tem, ale przy innych dziełach, a przez to prowadzących nas do poglądów ogólniejszych o twórczości bądźto pewnego autora, bądź też pewnej epoki lub kierunku literackiego.

[1]) Krytyk talent pisarski posiadać musi, a uczony może, lecz nie musi. Wartość jego badania nie zależy od zdolności literackich lecz poznawczych; wartość krytyki zależy od talentu pisarskiego, od zdolności wyrażenia swych „przeżyć“.

VI.

Zasadniczem zjawiskiem artystycznem, które wyobraźnia twórcza stwarza a nasza odbiera, jest zawsze coś takiego, co w danym momencie dzieła skupia na sobie nasze przedstawienia i ogniskuje uwagę. Może to być równie dobrze człowiek, zdarzenie, stan duchowy, zjawisko przyrodnicze lub społeczne, jakaś rzecz martwa lub ożywiona, obojętne — w każdym razie coś, co jako wytwór duchowy istniało w świadomości poety, a teraz istnieje w naszej. Ten wytwór nazywamy za Strzygowskim postacią. Przypuszczam, że wobec takich wyrażeń naszego języka, jak „inna *rzeczy* postać“, „pod postacią chleba i wina“, „postać marzenia“ i t. p. nie powinno razić odniesienie wyrazu nie tylko do ludzi, ale także do rzeczy martwych lub do złożonych zjawisk przyrody, życia ludzkiego, czy też duszy indywidualnej. Zależnie od pomysłu utwór zawiera postać jedną lub więcej.

Ponieważ w rozdziale III ów wytwór autora nazwaliśmy *przedmiotem*, a obecnie jego odbicie w naszej wyobraźni określamy wyrazem *postać*, musimy wytłumaczyć, że nie są to dwa wyrazy na oznaczenie dwu stron tej samej rzeczy, ale dwa odrębne pojęcia. Wytłumaczymy na przykładzie; bierzemy go z tej naszej Iljady i Odyssei zarazem, jaką jest „Pan Tadeusz“. Każdy przypomni sobie łatwo scenę rozmowy Sędziego z Telimeną podczas grzybobrania w ks. III, w. 349—491. Sędzia wywnioskował prawdopodobnie z zachowania się Telimeny, że zagięła ona parol na Tadeusza. Postanawia przeto wyjawić jej swoje względem Tadeusza zamysły, zbadać grunt i pomieszać jej szyki, wysuwając inne partje dla synowca. W poufałej pogawędce zwierza się z kłopotów, jakie nastręcza mu zamiar ożenienia Tadeusza. Chcąc wybadać Telimenę, odsłania dyplomatycznie zamiar, którego w istocie nie żywi — ożenić Tadeusza z córką Podkomorzego:

....„jego starsza córka Anna
Jest na wydaniu, piękna i posażna panna.
Chciałem zagaić —“. Na to Telimena zbladła,
Złożyła książkę, wstała nieco i usiadła.

„Jak mamę kocham, rzekła, czy to, Panie bracie,
Jest w tem sens jaki? Czy wy Boga w sercu macie?
To myślisz Tadeusza zostać dobrodziejem,
Jeśli młodego chłopca zrobisz grykosiejem!
Świat mu zawiążesz!“.... i t. d.

Co tu podpada pod pojęcie postaci a co przedmiotu? Postać Sędziego czy Telimeny w ustępie, którego z oszczędności nie podaję do końca, obejmuje nie tylko to, co się w duszy każdej osoby dzieje, nie tylko jej właściwości lub skłonności duchowe (cechy charakteru), ale także to, co każda z nich w danej chwili

mówi, dlaczego tak a nie inaczej mówi (a jasne jest, że każda z nich co innego mówi, niż myśli i czuje), jak się zachowuje zewnętrznie, jakie wykonywa ruchy, jak wygląda i t. d. Na pojęcie postaci składają się więc wszystkie przedstawienia, które Mickiewicz miał o stwarzanych postaciach w danym momencie poematu. Jeśli teraz stawimy się w położenie twórcy i przedstawimy sobie akt tworzenia, stanie się jasnem, że nie wszystkie przedstawienia, rzeźbiące i wydobywające postać, są równorzędne.

Jedne z nich są warunkiem dla powstania drugich, pewne z nich musiały najpierw powstać, ażeby inne mogły zaistnieć. Ażeby postać Sędziego czy Telimeny w danym momencie tak stworzyć, jak je widzimy, musiał poeta dokładnie sobie wystawić, musiał „wmyślić się“ w ich każdoczesny stan wewnętrzny. Musiał „mieć w palcach“, jak to artyści mówią, wszystko to, co w danej chwili postać myśli, czuje, chce, odsuwa od siebie i t. p., musiał jednem słowem opanować przez swą wyobraźnię jej istotę. Jeśli ten ustęp odczytamy uważnie do końca, przekonamy się łatwo, jak żywo i dokładnie poeta sobie wszystko to przedstawiał, jak nie uszło jego uwagi najmniejsze drgnienie duszy Sędziego czy Telimeny. Wszystkie przedstawienia, które dotyczą istoty tworzonej rzeczy, nazywamy przedmiotem.

Pojęcie to nie wyczerpuje całego szeregu przedstawień, złączonych z postacią; pozostaje pewna reszta. Pozostają jeszcze te przedstawienia, w których istota postaci się wyraża. A więc przedstawienie sobie, co i jak postać w danej chwili mówi, jak się zewnętrznie zachowuje, jak jednem słowem jej istota dla wyobraźni (poety i naszej) może się zewnętrznie ujawnić i odsłonić. Są to przedstawienia zewnętrznej, zjawiskowej strony przedmiotu, oddające jego fenomen lub obraz. Przedstawienia, zawarte w zdaniu złożonem: „Na to Telimena zbladła, złożyła książkę, wstała nieco i usiadła“ — oddają nie istotę postaci (przedmiot), ale jej zjawisko zewnętrzne: zmianę fizjologiczną, widoczną na twarzy, czynność i bezładne ruchy ciała. Przedstawienia, oddające tę zjawę istoty, wrażające ją w ludzką wyobraźnię, nazywamy wyrazem artystycznym. Pomimo niedogodności, jaką nastręcza ta nazwa, trudno mi wymyśleć jakąś lepszą.

Jest widoczne, że wyraz artystyczny jakiejś roli samodzielnej sam przez się nie odgrywa. Wszystkie te zmiany i ruchy Telimeny, które poeta sobie przedstawiał, stają się artystycznie wartościowe przez to, że wyrażają istotę, że malują, co się w jej duszy dzieje. Dostrzegalny proces fizjologiczny („zbladła“) jest wyrazem zaskoczenia psychicznego, czynność automatyczna („złożyła książkę“) pokrywa zmieszanie wewnętrzne, niezdecydowany ruch ciała („wstała nieco i usiadła“) jest obrazem nieskoordynowanych, porywających się, jak ptactwo spłoszone,

i spalających się przed czasem aktów woli. Ażeby sobie tę zjawę zewnętrzną wyobrazić, poeta musiał uprzednio przedstawić sobie istotę, musiał wiedzieć, odczuwać i niemal widzieć, co się w duszy Telimeny dzieje. Przedstawienia, stwarzające przedmiot, są więc warunkiem niezbędnym dla przedstawień, malujących zjawę, dla wyrazu artystycznego. Wyraz artystyczny okrywa tutaj przedmiot i przylega doń tak idealnie, jak skóra do ciała.

Jeśli poddamy rozbiorowi cały wskazany ustęp (III, 349 do 491), przekonamy się, że nie tylko opisy zachowania się, ale także wypowiedzenia (partje dialogiczne) nie oddają istoty osób, ale ich stronę zjawiskową. Są wyrazem artystycznym a nie przedmiotem. Cały ustęp, zawiera więc same tylko wyrazy artystyczne, przedmiot zaś nie jest nigdzie powiedziany (ujęty w znaki językowe), a mimo to istnieje. Istnieje, bo był przytomny w przedstawieniach twórczych poety, a przy należytej percepcji powstaje w nas jako produkt wyrazów artystycznych, jako przedstawienie, wytworzone przez przedstawienia zjawiskowe. Jego obecność wyczuwamy tak wyraźnie, jak budowę anatomiczną w dobrze namalowanej postaci, choć tej budowy (rozkładu kości i mięśni) nie widzimy. W ten sposób stajemy wobec faktu, że istnieją w poezji pozytywne wartości artystyczne, które wcale „nie stoją" w tekście, które nie mieszczą się w elementach językowych. Stanie się może teraz zrozumiałem, że od strony samego tylko wyrazu językowego lub jego znaczenia do istoty poezji dobrać się nie można. Krytyka filologiczna, choćby najdoskonalsza, musiała z tego powodu pozostawiać nietknięte całe dziedziny piękna.

Że „przedmiot" nie jest tylko moją konstrukcją myślową, ale pozytywną wartością artystyczną, na której, nie wiedząc o tem, opieramy nasz sąd o wartości dzieła, przekonać może porównanie wspomnianego ustępu (wcale nie najświetniejszego w dziele) z którymkolwiek ustępem n. p. „Barbary Radziwiłłównej". Zasadniczym defektem w utworze Felińskiego jest właśnie brak przedmiotu, brak przedstawień o istocie przedstawionych postaci. Wskutek tego to, co u innego twórcy jest rzetelnym wyrazem artystycznym, staje się u niego tylko związkiem górnie brzmiących słów, pustym dźwiękiem, pokrywającym — próżnię.

Poeta stwarza postać, uświadamiając sobie zarówno jej istotę, jak i jej fenomen lub obraz, przedmiot i wyraz artystyczny. Zadaniem estetyki literackiej jest nie tylko stwierdzić, czy oba te elementy artystyczne w dziele istnieją, ale zbadać także ich stosunek wzajemny. Bo to, że stosunek ten jest taki w cytowanym ustępie, nie rozstrzyga wcale, że musi on być taki sam w innych ustępach lub w innych dziełach. Przy analizie n. p. stanów wewnętrznych lub opisach przyrody dostrzeżemy łatwo, że pierwsze skrzypce wygrywa tam przedmiot a wyraz

artystyczny jedynie mu wtóruje, uzmysławia lub obrazuje niektóre z jego przedstawień.

Wartość wyrazu artystycznego zależy od jego zdolności wydobycia lub zobrazowania istoty przedmiotu. Trudno się oprzeć przekonaniu, że niejednokrotnie, zwłaszcza przy przedmiotach abstrakcyjnych lub nieuchwytnych (myśl, stan lub nastrój wewnętrzny), twórca odkrywa przedmiot i opanowywa go naprawdę całą swą świadomością, dopiero przez znalezienie przedstawień, obrazujących jego cechę lub właściwość wybitną i charakterystyczną. W odkrywaniu lub zdobywaniu tych przedstawień zamyka się rozkosz tworzenia, najpełniejsza wtedy, gdy poeta znajdzie przedstawienie najistotniejsze, ów nieodwołalny, rozświetlający, jak błyskawica, cały przedmiot „wyraz jedyny“.

„Rozdarta sosna“ w „Bezdomnych“, moment wejścia emigranta pod dach wdowy w „Omyłce“ Prusa, „Niech wam zwiastują wolność, jak żórawie wiosnę“ (Mick.), „Syn twój na sztandarach, jak pies, się położył“ (Słow.), ręka Rejenta, szukająca instynktowo głowni karabeli wobec Cześnika, „Nie do takiej łożnice, moja dziewko droga“, „ziemia modli się dżdżu“ (Koch.) — to nie są takie czy owakie powiedzenia językowe lub zwroty stylistyczne, ale z j a w y, skojarzone z przedmiotem — zjawy, mówiące o rzeczach nienazwanych, pulsujące ich życiem, przesycone barwą odczucia, drgające melodją rzeczy, śpiewające ją. Techniczne ujęcie tych przedstawień w formę językową, znalezienie wyrazów językowych dla wyrazu artystycznego, jest dla twórcy rzeczą drugorzędną; mniej ważną w każdym razie, niż się to stylometrystom i poety-Kantom wydaje. Zdobycie przedstawienia — to grunt.

Postać może być rzeczywista, dana przez doświadczenie praktyczne (n. p. „ruiny zamku w Bałakławie“), — może być tylko prawdziwa t. zn. zmyślona przez autora a możliwa w rzeczywistości (n. p. Gerwazy, stawy, burza w „Panu Tadeuszu“), — może być nawet fantastyczna t. zn. stworzona przez wyobraźnię a niemożliwa w rzeczywistości, ale przedstawienia, zapomocą których autor ją wydobywa, t. j. treść jego wyrazów artystycznych pochodzi zawsze z doświadczenia i z obserwacji rzeczywistego życia. Autor, posługujący się przedstawieniami, które leżą poza granicą ludzkiego doświadczenia, rezygnuje tem samem ze zrozumienia, a przypuszczać można, że także z tworzenia.

Zadaniem analizy estetycznej jest stwierdzić, o ile autorowi udało się wydobycie i odsłonięcie postaci przez uzyskane „wyrazy artystyczne“, a więc ile żywości zyskało na nich nasze przedstawienie postaci, widzenie jej wewnętrzne. Probierzem wartości będzie tutaj zarówno celowość przedstawień, ich istotność i zgodność wzajemna, jako też ich świeżość (nowość). Czynnikiem zaś charakteryzującym (niezależnie od wartości)

wyobraźnię twórczą będzie wskazanie dziedziny, z której autor najchętniej czerpie swe wyrazy artystyczne.

Zbadanie wzajemnego stosunku przedmiotu do wyrazu artystycznego nie tylko pogłębia rozumienie utworu i zapewnia żywsze jego odczucie, ale stwarza racjonalną, na doświadczeniu estetycznem opartą podstawę, na której można oprzeć zarówno ocenę estetyczną, jako też wydobyć cechy odrębne i charakterystyczne dla jakiegoś dzieła, dla twórcy czy też kierunku w twórczości. Ze względu na pewne dążności poezji nowoczesnej warto wskazać pewne charakterystyczne stosunki tych dwóch wartości.

Intenzywność twórczego przeżycia sprawia niejednokrotnie, że przedstawienia, stwarzające zjawę przedmiotu, a więc jego wyraz artystyczny, emancypują się, uniezależniają się od swego przedmiotu. Energja twórcza skupia się wtedy całkowicie na wyrazie artystycznym, który urasta dzięki temu na postać samodzielną, zaczyna niejako żyć logiką własnego życia, wydzielając dla siebie swój przedmiot i swój wyraz. Takie zjawy usamodzielnione, takie wyrazy artystyczne, które stały się samodzielnemi postaciami, nazywamy symbolami. „Rozdarta sosna“ w „Bezdomnych“, Chochoł w „Weselu“ czy Drwal Staffa („Dzień duszy“) — to są wyrazy artystyczne, w które władza twórcza tchnęła życie samodzielne, przemieniła je w postać.

Powiedzieliśmy, że poeta, tworząc postać, stwarza przedmiot (y) i jego wyraz artystyczny (wyrazy artystyczne). Czy jednak obie te wartości zawsze naprawdę „stwarza“? Wyraz — bez wątpienia — tak, bo bez wyrazu niema sztuki. Ale przedmiot, czy jest zawsze wytworem psychicznym poety? Czy poeta musi dopiero przy pomocy przedstawień uświadomić sobie lub dojrzeć wewnętrznie jego istotę, by ją móc wyrazić? W epice lub w dramacie bez wątpienia zawsze, ale w liryce bardzo często wyraża to, co mu jest bezpośrednio dane, czego istotę zna lub czuje nawylot przed tworzeniem — n. p. własne wzruszenie, nastrój, uczucie, myśl lub pożądanie. Ten żywy, rwący strumień duszy woła niejednokrotnie o wyraz, nie czekając na przedstawienia przedmiotowe; akt życia przelewa się wtedy bezpośrednio w wyraz artystyczny. Wtedy przedmiotu niema (tkwi on w tworzywie), a tem samem nie można mówić o postaci. Jest to liryka bezpostaciowa.

O ile za przykład liryki postaciowej może służyć n. p. „Limba“ Asnyka, większość liryków Staffa, Mickiewicza „Żeglarz“, „Do M.“ (postać tworzą poszczególne, wyobrażone momenty życia ukochanej), do liryki bezpostaciowej zaliczymy n. p. mickiewiczowskie „Polały się łzy me...“, Malczewskiego „Pieśń masek“, Słowackiego „Anioł ognisty“, Norwida „Moja piosnka“ („Źle, źle zawsze i wszędzie“...), Kasprowicza „Moja pieśń wieczorna“, Micińskiego „Pożegnanie“, Rydla „Jesienią II“ od słów:

„Źle tym liściom, źle,
Co zleciały z drzewa.
Wicher je rozwiewa,
Na deszczu we mgle,

Lecą z ostrym tchem
W zawieję okrutną —
Jak tym liściom smutno,
Ja najlepiej wiem“.

Jest widoczne, że wyrazy artystycze nie tworzą tutaj postaci bądźto dnia jesiennego, bądźto wichury, bądź też opadania liści, ale wyrażają i obrazują bezpośrednio stan duszy: żal i rozpacz na wspomnienie tego, co we własnej duszy i w duszy innych ludzi oderwało się od żywych gałęzi życia, stając się pastwą „zawiei okrutnej“. Najczęściej mamy do czynienia z liryką mieszaną, w której momenty bezpostaciowe mieszają się z postaciowemi albo też, stanowiąc ośrodek najsilniejszego emocjonalnego napięcia, tworzą *point*'ę liryczną utworu.

Naogół jesteśmy skłonni uważać utwory bezpostaciowe za lirykę prawdziwą lub „czystą“. Zdaje mi się, że jest to rozróżnienie intuicyjnie trafne. Liryka bowiem postaciowa, choćby nawet symboliczna, musi transponować przeżycie na postać artystyczną, musi je formować, oddalając się przez to w pojęciu czytelnika od tworzywa i tracąc to, o co mu w niej przedewszystkiem chodzi: bezpośredniość, ekspanzję duchową, szczerość. Zbliża się przez to do dziedzin rodzajowo odrębnych: do epiki lub, gdy chce podnieść ton emocjonalny, do dramatu.

Dążność do odpostaciowania liryki stanowi w każdym razie od czasów romantyzmu jedną z charakterystycznych skłonności poezji nowoczesnej. Powstaje w ten sposób dziwny rozdźwięk — popęd twórczy idzie w kierunku jak największego uproszczenia i bezpośredniego „wyśpiewania siebie“ a indywidualizm nowoczesny, poczucie swego „ja“ wobec tłumu szarych „mydłków“, broni się wszelkiemi środkami formy przeciw natrętnym oczom czytelnika; osłania okna we własnej chacie.

VII.

Zarówno w tworzeniu, jak i w percepcji estetycznej postać nie może stanąć przed nami cała, dająca się ogarnąć odrazu, widzialna w „błyśnieniu jednem“ wszystkiemi swemi rysami naraz. Pojemność wewnętrznego widzenia jest o wiele bardziej zacieśniona, niż pojemność widzenia zmysłowego. Każde przedstawienie bez względu na swą mniejszą lub większą złożoność, bez względu na swą siłę, barwę uczuciową i ton woluntarny, wymaga pewnego czasu, ażeby mogło w nas się dokonać. Każdy wyraz artystyczny wypełnia więc jakieś niezbędne mgnienie czasu. Musi posiadać pewne swoiste trwanie. Zależnie od właściwości indywidualnych wyrazu będzie ono mniejsze lub większe. Tak samo różnić się będą chwile, potrzebne do utrwalenia się w wyobraźni szeregu wyrazów artystycznych,

ilustrujących pewne szczegóły przedmiotu. Inne wrażenie wywiera „wyraz“, któremu pozostawiono „miejsce w czasie“, który może skupić na sobie naszą uwagę, a inne ten, który „dusi się w ciasnocie“ pospołu z innemi lub zostaje usunięty (zanim dał się poznać,) przez inne, równie szybko znikające i nieuchwytne.

Uświadomienie sobie tej prawdy, że zasadniczem, pierworodnem prawem, które sztuką literacką włada i stwarza jej ład wewnętrzny, jest (podobnie jak w muzyce) czas, uważam za podwalinę estetycznego myślenia o literaturze. Najżywsze i najistotniejsze przedstawienia poety mogą pójść na marne (pozostać bez wrażenia), jeśli zostaną podane w niewłaściwym czasie lub w ilości niewspółmiernej ze swem trwaniem. Giną wtedy wyrazy artystyczne, a zostają „słowa, słowa, słowa“.

Wydaje mi się przeto koniecznem wprowadzenie do estetyki literackiej pojęcia takiej jednostki czasu, która jest niezbędna dla zaszczepienia w wyobraźni pewnego szeregu przedstawień, związanych jakąś wspólną treścią. Taki okres czasu, w którym jeden szereg przedstawień (wyrazów artystycznych) się kończy a zaczyna inny, nazywam momentem artystycznym. Szereg wyrazów artystycznych, zawartych w momencie, tworzy razem jeden obraz literacki. W przytoczonym wyżej ustępie „Pana Tadeusza“ poszczególnemi momentami są zarówno partje dialogu (przemówienia), jak i wstawione między nie objaśnienia opisowe. Mickiewiczowski wiersz z „Reduty Ordona“: „Tu blask — dym — chwila cicho — i huk jak stu gromów“ stanowi zamknięty dla siebie moment, w którym każdy prawie wyraz artystyczny ze względu na jakość obrazu (momentalne widzenie reduty) został skondenzowany w prymitywnym wyrazie językowym.

Długość momentu i jego nasycenie wyrazami artystycznemi mogą być rozmaite, zależnie od temperamentu autora i artystycznej potrzeby wydobycia przedmiotu w pewnym momencie. W epice lub w dramacie jest on zazwyczaj dłuższy (odstęp, ustęp, scena), choć i tam potrzeba wyrażenia skłania twórcę do użycia niejednokrotnie kilku momentów w ustępie, który zewnętrznie uchodzi za samoistną jednostkę kompozycyjną. Jest rzeczą badacza stan rzeczy każdym razem ustalić.

O ile długość lub krótkość momentu (ilość wyrazów artystycznych) stanowi jego cechę charakterystyczną, o tyle jego wartość, a więc zdolność wrażenia się w naszą wyobraźnię, zależy nie tyle od ilości wyrazów artystycznych, ile od ich wzajemnego stosunku. Każdy wyraz artystyczny, który wraził się w naszą świadomość, wywiera pewien skutek; choć znika i ustępuje miejsca następnemu, pozostawia ślad po sobie w postaci pewnego zabarwienia i nastrojenia świadomości, które

staje się podłożem nie tylko przyjmującem, ale i modyfikującem wyraz następny. I tak ciągle. Dzieje się tutaj podobnie, jak z barwami w malarstwie, jak z akordami w muzyce, jak z sąsiedztwem przestrzennem w architekturze, efekt elementu artystycznego zależy nie tylko od niego samego, ale i od tych elementów, które stanowią jego podłoże lub sąsiedztwo. Artystyczna wartość wyrazu literackiego zależy przeto nie tylko od niego samego, ale od związku, w którym on występuje, od czasu, w którym się zjawia, od tego, po czem i przed czem.

Oparcie badania estetycznego o czas, a więc zbadanie ustosunkowania wyrazów artystycznych w pewnym momencie, nie jest niczem innem, jak poznaniem kompozycji pewnego momentu. Zbadanie wzajemnych stosunków między momentami odsłania nam kompozycję postaci, a zbadanie wzajemnego ustosunkowania postaci poucza o kompozycji utworu. To, że pewne elementy dzieła występują właśnie w tem a nie innem następstwie, że są tak a nie inaczej ze sobą związane, musi posiadać jakąś rację wewnętrzną, daną w poczuciu twórczem autora. Podobnie jak w tworzeniu wyrazu artystycznego rzecz główna polega na odkrywaniu związku (cechy wspólnej) między przedmiotem a zjawą, która ma go wyrazić, tak tutaj zasadniczy proces twórczy polega na odkrywaniu i stwarzaniu związków przyczynowych między elementami artystycznemi (wyrazami, momentami, postaciami).

Ten związek przyczynowy może wyrażać się zależnie od rodzaju literackiego najrozmaiciej: jako rytmiczny ruch stanów świadomości w liryce, jako zmiana zjawisk, jako umotywowany rozwój psychologiczny lub akcja w epice i dramacie, jako taktycznie przemyślany atak na uwagę, uczucie i wolę słuchacza w wymowie, jako tok myślenia w prozie — wszystko jedno, ale istnieć musi i musi być odkryty. Najlepszy rzemieślnik nie nauczy się nigdy tego, jak pomyślana postać ma w pewnym momencie wyglądać, zachować się, co ona w pewnej chwili musi czuć, myśleć, postanawiać, czynić. Doświadczenie i wprawa nauczą go schematu tych stosunków, powiedzą mu, jak w danym momencie być powinno, ale nie wyjawią mu nigdy wewnętrznego pulsu rzeczy — ich przyczyny. Nie dadzą mu przedstawienia, że to a to w pewnej chwili dziać się musi. Nauczy się konstrukcji, ale nigdy kompozycji. Kompozycja jest wartością nawskróś artystyczną i twórczą a nie techniczną. Przyczyna i czas — oto para oczu, przez które odbieramy falę zjawisk kompozycyjnych utworu, boski rytm rzeczy nieodwołalnie idących.

VIII.

Wobec poglądu, który stanowi sedno niniejszej rozprawy, a którego celem jest zwrócić uwagę na absolutną duchowość zjawisk literacko-artystycznych i uwolnić naszą myśl estetyczną z pod obsesji słowa, wydaje mi się rzeczą zbyteczną nastawać dłużej na mylną opinję, jakoby zjawiska językowo-stylistyczne, wszystkie te przenośnie, obrazy i figury poetyckie, któremi parają się wszelkiego rodzaju stylistyki i poetyki, stanowiły istotę poezji. Gdyby tak było, wartość poezji możnaby poprostu mierzyć ilością i jakością przenośni lub figur, a tego żadna, nawet najdoskonalsza poetyka nie jest w stanie dokazać. Z ustępów, wyposażonych w styl najbardziej kwiecisty i najśmielsze przenośnie, wieje nieraz przerażającą pustką i chłodem, gdy ustępy językowo najbardziej proste, o ornamentyce, nie różniącej się prawie od stylu mowy codziennej, wywołują w nas wzruszenie najżywsze, dlatego że pełne są wyrazu, że najbardziej prostemi nawet znakami językowemi są w stanie wywołać i uruchomić odpowiednie przedstawienia. W prawdziwej sztuce niemasz ornamentyki. Ornamentyką wydają się nam wyrazy artystyczne tylko wtedy, gdy ich nie rozumiemy, gdy nie jesteśmy zdolni sobie ich przedstawić i odczuć, lub gdy są przedrzeźnianiem sztuki. Odczytajmy dla przykładu takie zakończenie z „Przeglądu wojska“:

„Nazajutrz, zdala za placem słyszano
Psa głuche wycie“...

i t. d. aż do końca.

Co za rzadkość przenośni, epitetów, figur! A jaka równocześnie siła wyrazu w odsłanianiu ciała i duszy zamarzniętego mużyka — jakie jasnowidzenie związków między dobytemi wyrazami artystycznemi — co za dzielność kompozycyjna w tem wywołaniu postaci, która jako wyraz syntetyczny, jako monumentalny symbol, unosi się nad całym „biednym“ narodem.

Ponieważ formy językowe są znakami dla twórczości literackiej i służą za środek porozumienia między autorem a odbiorcą, nie może być rzeczą obojętną w badaniu, czy autor te znaki opanował, jak się niemi umie posługiwać i w jakim stopniu zdołał je zmusić do służenia swym wyrazom artystycznym. Samo już wysunięcie tej kwestji, postawienie sprawy przyswajania sobie i opanowania jakiejś wartości, istniejącej przed i poza autorem, świadczy, że zagadnienia stylistyczne są sprawą techniki pisarskiej i winne być traktowane łącznie z problemami technicznemi dzieła. Z artyzmem kwestje stylu łączą się o tyle, o ile łączą się z nim wogóle sprawy techniczno-pisarskie. Wszystko koncentruje się w pytaniu, czy i jak autor zdołał istniejące w jego dobie wartości techniczne nagiąć i zmusić do służby swym celom twórczym.

Jak to badanie prowadzić należy, o tem poucza każda stylistyka. Zarzuty, postawione temu kierunkowi badania, nie podają w wątpliwość jego potrzeby, lecz wymierzone są przeciw rozszerzaniu jego kompetencji, przeciw mniemaniu, jakoby sama analiza form językowo-stylistycznych mogła odsłonić nam istotę artyzmu lub umożliwiała wartościowanie poezji. Przy traktowaniu zagadnień stylistycznych musimy sobie uświadomić, że znaczenie „słowa“ (form językowych) w poezji jest zgoła inne, niż się to zwyczajnie estetykom (niemieckim zwłaszcza) wydaje.

Nie jest ono wcale tem, czem barwa w malarstwie lub ton w muzyce, choć tego rodzaju poglądy słyszy się ciągle, aż do znudzenia. Tym artystycznym elementem jest jedynie przedstawienie. Słowo zaś jest tylko znakiem (sygnałem) dla przedstawień, jest narzędziem i środkiem ich wywoływania. Jego rola w poezji odpowiada dokładnie roli struny lub piszczałki w muzyce. Podobnie jak muzyk nie stwarza swego dzieła ze strun lub piszczałek, bo to jest rzecz fabrykanta instrumentów, ale kształtuje to, co struna wydaje, t. j. tony, tak poeta nie kształtuje form językowych, ale nadaje formę swoim i naszym przedstawieniom. Stwarza i komponuje przedstawienia, wywołując je w nas przez uderzenie odpowiedniej struny językowej.

Dlaczego formy językowe posiadają zdolność do wywoływania w naszej duszy owych tonów duchowych, które nazywamy przedstawieniami, nad tem rozwodzić się nie będziemy. Jest to sprawa, dostatecznie wyjaśniona przez językoznawstwo, przez psychologię języka i dzieje jego rozwoju. Chodzi o wskazanie (bo na szczegółowe rozwinięcie tu nie pora) pewnych wartości estetycznych, które wnosi do poezji język, jako jej narzędzie, a dodać winniśmy narzędzie jedno z najwspanialszych i najświetniejszych, jakie duch ludzki stworzył.

W przeciwieństwie do sztuk zmysłowych (muzyka, sztuki oglądowe), które operują elementami fizycznemi i działają przez wrażenie, wywierane na któryś z naszych zmysłów, poezja operuje elementami nawskróś duchowemi (przedstawieniami) i działa przedewszystkiem na naszą duchowość, wymaga przeto rozumienia, które stanowi zasadniczy warunek percepcji literackiej. Narzędzie jednak, którem się posługuje, jest zmysłowe. Posiada ono wprawdzie zdolność zapładniania tworów duchowych w naszej świadomości, ale samo składa się z elementów zmysłowych, z dźwięków językowych. Język przeto, odgrywając w percepcji rolę główną jako rodziciel przedstawień, wnosi ubocznie czynnik dźwiękowego wrażenia, czynnik, zabarwiający zmysłowo nasze przedstawienia. Że przez takie zabarwienie, przez podmalowanie „dźwiękami“ wyrazy artystyczne niejednokrotnie zyskują, że stają się mocniejsze i wrażają się lepiej w wyobraźnię, bo realizują się przy współdziałaniu zmysłu, to rzecz od wieków znana i niejednokrotnie

podkreślana. Za mało jednak zwracano uwagi, że przez to wchodzi do poezji czynnik zasadniczo obcy jej istocie, czynnik zmysłowego wrażenia.

Wszystko jest w porządku, dopóki czynnik ten utrzymuje się w swej roli pomocniczej i służebnej względem wyrazu artystycznego. Z chwilą jednak, w której foniczność zaczyna grać pierwsze skrzypce, w której wywoływanie wrażeń dźwiękowych a nie przedstawień staje się celem utworu, poezja zamienia się w „miedź brząkającą i cymbał brzmiący". Wylatuje ze swoich kolein, stając się pustą sztuczką. Dzieje się z nią to samo, co z muzyką, która zamiast wrażeń chciałaby nas karmić samemi przedstawieniami. Podobnie jak najlichszy kapelmajster potrafi „zrobić" w muzyce burzę morską, bitwę czy śpiew ptaków, tak też każdy żongler literacki zdobędzie się na to, by „muzykować" słowami. To są sztuczki a nie sztuka. Verlain'owskie „de la musique avant toute chose" jest nierzadkim dowodem, że nawet prawdziwi twórcy mogą żyć ze swą muzą w małżeństwie — nie dobranem.

Obok wrażeń dźwiękowych wnosi jeszcze język do sztuki literackiej wrażenia toniczne, a więc kadencje w prozie a rytm, wiersz i wszystko, co jego jest, w mowie wiązanej. Tę samą rolę, którą czynnik foniczny spełnia wobec wyrazów artystycznych, toniczność odgrywa względem kompozycji utworu. Podobnie jak dźwięki językowe zabarwiają zmysłowo nasze przedstawienia, tak tonika, oparta o wewnętrzny zmysł ruchu (oddech, serce i krążenie krwi), sprzyja harmonicznemu ruchowi naszej świadomości. Ruch przedstawień, stanowiący istotę kompozycji, dokonywa się wtedy łatwiej i raźniej. Jest to wtór, przy którym, niby ruch ludzi przy muzyce (marsz, taniec), pochód wyrazów artystycznych postępuje gładko, płynnie, niemal — śpiewająco.

Kiedy tonika, zamiast spełniać tę służebną powinność względem wyrazów artystycznych, uzurpuje sobie prawa władcze, kiedy, miast nieść na swych falach wyrazy artystyczne, używa ich za narzędzia dla swych kolebań, wtedy wyraz artystyczny zostaje zepchnięty do rzędu nic nie mówiącego słowa. Staje się konikiem, na którym swobodnie sobie hasa melodja. Dla melodji zaś jako wartości pozapoetyckiej jest rzeczą zupełnie obojętną, na czem jedzie. Byle naprzód, byle naprzód.

Obecność melodji jesteśmy w stanie znieść jedynie w tej odmianie literackiej, która ze swej natury siadywać musi na dwu stołkach, literackim i muzycznym, t. j. w pieśni. Wszędzie indziej staje się ona czynnikiem dla poezji zabójczym, tępi bez miłosierdzia nasze przedstawienia, kołysząc jedynie nasze zmysły. Przykładem rozkładowego działania melodji na twórczość poetycką może być poezja J. B. Zaleskiego. Artystycznie zwiotnięte a poetycko dziwnie ubogie są wszystkie jego poematy, które przekraczają ramy pieśni, a więc tej odmiany, do

której był jedynie uzdolniony jego talent słowiczy. Wszystkie jego „o! och! ach! szum! drum“ i t. d. to są z punktu widzenia poezji prawdziwe dziury w moście, dla melodji jednak nawet to wystarcza. Tę melodjową manjerę i jej poetycką jałowość z przenikliwą intuicją odsłonił i wyszydził Słowacki, który doznał sam na sobie, jak zabójczo działa na wyobraźnię poetycką — muzyka.

IX.

Wśród wartości artystycznych dzieła nie uwzględniliśmy dotąd jednej z najważniejszych i najwyższych t. j. tego ostatecznego, syntetycznego wyrazu sztuki, która wydobywa i przynosi nam już nie ta, czy owa właściwość utworu, ale jego całość. Cała ta formacja psychiczna, która się tworzy w naszej duszy po odbiorze dzieła, a na którą składają się równie dobrze wrażenia i uczucia, jak myśli i akty woli, przepojone barwą wspólnego wzruszenia i nastrojone na ton jeden i dotychczas nieznany, jest jakby pozasferyczną melodją dzieła i najtajniejszą mową twórcy. Ten wyraz ostateczny, przez formę dzieła wydany, ale zrzucający z siebie wszystkie jej postrzegalne kształty i wybiegający poza nią tak, jak tony wybiegają poza swe muzyczne narzędzie lub promienie poza swą ośródkę świetiną, nazywamy zwyczajnie *ideą dzieła*.

Z powodu znanego objawu przyciągania pojęć przez wyrazy, nazwa nie wydaje mi się odpowiednią ani praktyczną. Dzięki starym tradycjom wymowy w naszej literaturze, jesteśmy niejednokrotnie skłonni odmawiać „idei“ dziełom, które nie zwracają się wprost do naszej woli, które nie przynoszą otwartych nakazów i wskazań. Gorzej jeszcze, gdy, idąc za wyrazem, pojmujemy „ideę“ zbyt dosłownie i filozoficznie, jako pewien przemyślany pogląd na świat a nawet za przykładem Niemców traktujemy ją jako maskowaną spekulację filozoficzną. Nie przecząc, że w pewnych dziełach, zwłaszcza w wymowie i prozie a także w utworach zdecydowanie tendencyjnych „idea“ może się wyrażać w takiej zracjonalizowanej, a więc nieartystycznej formie, należy podkreślić, że tego rodzaju „idee“ nie są wcale następstwem i wynikiem sztuki. A nam chodzi właśnie o sztukę. Chodzi nam o to, co autor przez swoje dzieło wyraził, jaka treść jego duszy wypowiedziała się w takiem a nie w innem ukształtowaniu przedstawień o życiu, czego chciał, co czuł i myślał, kiedy tworzył swe postaci i ujmował je w pewne formy kompozycyjne, jak się do nich odnosił i jak na nie patrzył.

Z postawionych pytań wynika, że centrem zagadnienia staje się tutaj znowu autor, a więc jego osobowość, z tem zastrzeżeniem, że teraz obchodzi nas wyłącznie *osobowość*,

wyrażona w dziele. Badanie samo okaże nam, że osobowość autorska tylko wyjątkowo wyraża się w jakimś skrystalizowanym i świadomym poglądzie na świat. Najczęściej mamy do czynienia z bezwiednemi i mocnemi jak instynkt, a przez to tem wymowniejszemi odruchami jego duszy twórczej. One wywołują to ciśnienie wewnętrzne, ów nieprzeparty nakaz i przymus wewnętrzny, pod wpływem którego autor kształtuje dzieło tak a nie inaczej.

Stąd pochodzi objaw w dziejach twórczości nierzadki, że autor może dać w dziele coś zupełnie innego, niż sobie pierwiastkowo wyrozumował i postanowił, że dochodzi do konsekwencyj moralnych lub myślowych, przez siebie nieprzewidzianych lub niepożądanych, że często istota dzieła, owa najprawdziwsza i najszczersza mowa artystycznej formy, może wręcz zaprzeczać wyrażonym poglądom, narzuconym przez rozum lub rozwagę. Obowiązkiem badacza jest odcyfrować tę mowę formy, a nie wyłuskiwać „złote myśli“ lub konstruować poglądy nieartystyczne. Dlategoto niewłaściwie nazywamy ten ostateczny i najszczerszy, syntetyczny wyraz dzieła „ideą“. Odpowiedniejszą byłaby nazwa „postawy twórczej“ na oznaczenie stosunku autora do życia i spraw, wyrażonych w dziele. Termin ten jednak, zapożyczony z sali fechtunkowej, suggeruje autorowi stanowisko zbyt wyłącznie bojowe i wojownicze. Te właściwości dzieła, które dają wyraz „postawie twórczej“ autora a równocześnie są syntetycznym wyrazem dzieła i normują jego wrażenie estetyczne, nazywać będę, pożyczając wyrazu od towiańczyków, t o n e m dzieła.

Tak więc po odbyciu długiej drogi kołowej, po zbadaniu wszelkich właściwości literackiej formy dochodzimy z powrotem do sprawy, którą przyjęliśmy za punkt wyjścia w badaniu, do osobowości twórcy. Staramy się teraz pojąć ją, odczuć i zrozumieć nie przez akty jej życia, nie w tych moralnych i materjalnych pętach tysiąca okoliczności i warunków zewnętrznych, w które zakute jest życie doczesne człowieka, ale w tym jaśniejącym przybytku nieograniczonej swobody, w którym dusza ludzka może najpełniej i najszerzej się wypowiedzieć: w dziele sztuki. Zrozumienie tej manifestacji twórczego człowieka, pochwycenie i odczucie tonu jego dzieła jest równocześnie najszczytniejszym obowiązkiem i najpiękniejszą nagrodą badacza.

X.

Rozważania poprzednie doprowadziły nas do wniosku, że ogół zjawisk literackich, zawartych w dziele, tworzy formę, w którą autor ujmuje swe przeżycia twórcze („treść“ dzieła), ażeby je zakomunikować innym ludziom. Wśród elementów formy wyróżniamy takie, które autor dzięki swej intuicji i wy-

obraźni twórczej sam stwarza, i takie, które jedynie obmyśla lub zastaje gotowe a do własnych celów przystosowywa. Pierwsze nazywamy artystycznemi, drugie technicznemi. Charakterystyczną cechą elementów technicznych jest to, że zdobywa się je wyłącznie drogą poznania, zastanowienia, obmysłu lub rozwagi. Są one dziećmi intelektu, „rozumu“, jak mówili nasi pseudoklasycy, którzy, nie posiadając zdolności twórczych, widzieli w technice alfę i omegę twórczości. Charakterystyczną cechą elementów artystycznych jest to, że rodzą się z wyobraźni i odczucia twórczego (intuicji). Jakkolwiek można przyjąć zupełną nieobecność intelektu dla pewnych szczególnych momentów tworzenia (natchnienie), to jednak niepodobieństwem jest wykluczać jego współpracę przy tworzeniu (choćby myślowem) całości, a już zgoła nie da się pomyśleć bez niego wykonanie (napisanie) choćby pewnej tylko części dzieła.

Władze twórcze i intelekt, artyzm i technika, składać się muszą na wykonanie dzieła. Współdziałanie władz intelektualnych przy tworzeniu wartości artystycznych pozwala nam oznaczyć odpowiedniki techniczne dla elementów artystycznych. Technicznym odpowiednikiem przedmiotu będzie więc jego pomysł („co wprowadzić?“), techniką wyrazu artystycznego będą formy językowo-stylistyczne („jak powiedzieć?“), techniką kompozycji będzie więc konstrukcja (układ, budowa) i forma toniczna („jak ułożyć?“). Jeden tylko ton dzieła, jako skutek i następstwo formy artystycznej a nie jej element, nie posiada odpowiednika technicznego. Jest absolutnym wyrazem artyzmu. Podobnie ma się sprawa wśród wartości technicznych z rodzajowością dzieła, która nie posiada znów odpowiednika artystycznego i może być uważana za element bezwzględnie techniczny, za wyraz czystej techniki. Wyłuszczone powyżej pojęcia ujmuję dla orjentacji w następującą tablicę:

<table>
<tr><td>Osobowość</td><td colspan="5">F o r m a</td><td>Osobowość</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Tworzywo</td><td rowspan="2">Artyzm →</td><td colspan="2">Postać</td><td rowspan="2">Kompozycja</td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2">Ton</td></tr>
<tr><td>przedmiot</td><td>wyraz artystyczny</td></tr>
<tr><td>Rodzajowość</td><td>Pomysł</td><td>Formy język.-stylistyczne</td><td>Konstrukcja i Tonika</td><td></td><td>← Technika</td></tr>
</table>

Z tego faktu, że pewnym wartościom artystycznym towarzyszą stale analogiczne wartości techniczne, można wyprowadzić naturalny wniosek o metodzie estetycznego rozbioru. Właściwą wydaje się metoda, która wartości, odpowiadające

sobie, traktuje łącznie jako dwie strony danego elementu literackiego, a jedynie „ton“ dzieła i jego rodzajowość uwzględnia osobno jako ostateczny i bezwzględny skutek bądźto artyzmu bądź też techniki. Tego rodzaju traktowanie rzeczy wydaje mi się istotnie odpowiedniem i najwłaściwszem przy rozbiorze jakiegoś jednostkowego utworu, zwłaszcza gdy chodzi nam o samo uświadomienie sobie stosunków estetycznych dzieła z pominięciem rozważań historycznych, które bez wciągnięcia innych dzieł pokrewnych i bez sądu porównawczego są wogóle niemożliwe.

Faktem jest jednak, że w praktyce wyłącznie dla celów jakiejś „czystej estetyki“ badań analitycznych nie prowadzimy a dla samego estetycznego używania (tak przynajmniej sądzę) są one wogóle niepotrzebne. Rozbiór dzieła przy dzisiejszym stanie badań literackich winien nie tylko stwarzać i budować podwalinę pod umiejętność, tak niewątpliwie potrzebną a ciągle jeszcze w obłokach zawieszoną, jak estetyka literackiego piękna, ale powinien zaspokajać potrzeby umiejętności już istniejącej i skrystalizowanej, świadomej swych celów i swej metody, t. j. historji literatury. A dla niej, dla jej wniosków o genezie i rozwoju form literackich, dla jej konstrukcyj rozwojowo-historycznych jest niezbędnie potrzebne przejrzyste wydobycie zarówno narastania nowych wartości artystycznych jak i procesu rozwojowego techniki pisarskiej.

Z tego względu jestem za oddzielnem traktowaniem zagadnień technicznych. Rozszerzone i pogłębione poznanie w tym kierunku rzuci nie tylko „granit“ pod nasze historyczno-konstrukcyjne „tęcze“ (niejedna góra wtedy się obniży a niejeden pagórek urośnie), ale ożywi samą umiejętność historyczną, wyprowadzając ją z zaklętego koła ciągłych rozważań nad tworzywem literackiem.

Lwów, w październiku 1922 r.

RYSZARD GANSZYNIEC.

POWSTANIE EPOPEI.

Jak przy każdym gatunku literackim, tak też przy epopei musimy odróżniać podstawy naturalne i ich artystyczne wykończenie, formy embrjonalne i formy zupełnie już rozwinięte, pomiędzy któremi może znajdować się wiele form pośrednich, wskutek czego punkt, przy którym mówimy o epopei, jest przez nas wybrany dowolnie. Wobec tego nie powinno nikogo dziwić

to, że tyle niejasności panuje zarówno co do formy tej poezji, jak również co do jej początku. Ponieważ z dawnych czasów nie zachowały się poszczególne stopnie tego rozwoju, podobnie jak w naturze nie zachowały się poszczególne człony procesu rozwojowego, na końcu którego stoi człowiek, przeto jesteśmy w tym względzie skazani na badanie porównawcze i wnioski.

Prehistorję epopei jako gatunku literackiego można podać zasadniczo z dwóch punktów widzenia: etnologicznego i filologicznego. Gdy wychodzi się z pierwszego, ogólniejszego punktu, wtedy trzeba przedewszystkiem znaleźć u ludów o pierwotniejszej kulturze analogiczne, t. z. podobne albo równowartościowe, formy literackie: na podstawie różnic, któreby się dało wykazać między poszczególnemi formacjami tego gatunku, możnaby je ująć w pewien rodzaj stopniowego rozwoju, na końcu którego stanęłaby forma naszej epopei. I rzeczywiście usiłowania takie podejmowano dość często, już w w. XVIII. Pracą najdonioślejszą w tym zakresie jest studjum Anglika Johna Browna „Historja początku i rozwoju poezji“ (1764 r.). Brown[1]) zaczyna od początku ludzkiego życia duchowego, od początku mowy, której pierwszym wyrazem jest dla niego, równie jak dla Herdera — według analogji, wziętej zapewne ze świata ptaków — modulowany ton, z którego stopniowo rozwinęła się pieśń, a jej dalszem odgałęzieniem ma być mowa. Ale pomimo tego odgałęzienia zaznaczył się pierwotny zarodek życia duchowego w poezji, która przez długi czas istniała jako pieśń w ścisłym związku z tańcem i z muzyką instrumentalną, rytm akcentującą. Potwierdzenie wymienionych okoliczności znajdujemy jeszcze prawie w historycznych czasach u Greków, a jeszcze lepiej poznaliśmy je u ludów pierwotnych. Brown opiera się na opisach, poczynionych przez francuskiego misjonarza Lafiteau o Irokezach, które potwierdzają to założenie. „Wnioski, z tego wyprowadzone, stosuje on do Greków, by wykazać, że także u nich proces rozwojowy nie odbywał się inaczej, jak u innych ludów. Także u Greków muzyka, taniec i śpiew stanowiły całość nierozdzielną. Podobnie jak u Indjan, wodzowie greccy opiewali swoje czyny własne i czyny swego ludu; wodzowie i prawodawcy byli zarazem bardami. Po ich śmierci oddawano im cześć boską; stąd też pozostały bogom atrybuty muzyki i śpiewu. Całkiem naturalnie przyjęła mowa odmierzony perjod, rytmiczny wiersz; w wiersz ujmowano pierwotnie wszystko — i prawa i najstarsze historje — i dlatego pozostał on formą dla ujmowania wszystkiego, co wogóle pisano w czasach najdawniejszych. Pieśni poetyczne czciły czyny przodków i z tego powodu stały się niejako aktem religijnym. Wplecione maksymy i napomnienia, oparte na przykładach przodków, których

[1]) Brown J., The history of the rise and progress of poetry. Newcastle, 1764 (Finsler).

zrównano z bogami, stworzyły podstawę zarówno obyczajów prywatnych, jak prawa publicznego, i w ten sposób z tych uroczystości powstał cały gmach religji, moralności i państwa. Zachowały nam się wiadomości o najstarszych bardach, o Linosie, Orfeuszu i t. p. Na końcu tego rozwoju stoi Homer. Jego nieporównane pieśni przedstawiają z całą siłą prawdy religję, państwo i obyczaje starej Grecji" (Finsler).[1]) Bardzo pokrewne z poglądami powyższemi Browna są poglądy Sulzera,[2]) który tak samo uwzględnia obyczaje ludów pierwotnych. W odniesieniu do stosunków rodzimych przyjęli te zapatrywania także romantycy.

Dopiero w połowie ubiegłego stulecia spotykamy się z nowemi i oryginalnemi poglądami, które wypowiedziano w związku z poglądami W. Humboldta na mowę. Chajim Steinthal, autor znanego dzieła o zasadniczych typach budowy mowy, zastosował uzyskane tam kategorje budowy mowy (mowa odosobniająca, skupiająca, a na stopniu najwyższym odmieniająca) do rozwoju epopei i zgodnie z tem odróżnił trzy stopnie: 1) pojedynczą pieśń epicką czyli romancę, 2) cykl romanc t. j. połączenie różnych i może niezależnie od siebie powstałych pieśni bohaterskich o jednym, wspólnym bohaterze (epos ludowe Serbów, u Hiszpanów Cyd), 3) epopeję organiczną (Homer, „Pieśń o Nibelungach", „Kalewala"). Steinthal wyszedł z założenia nawskróś formalnego, ograniczył się tylko do jednego punktu tworu skomplikowanego, mianowicie do strony kompozycyjnej. Wręcz przeciwne jest stanowisko W. Wundta, który stronę formalną uważa tylko za węzły afektu, rozbudzonego i roznieconego treścią, i dlatego sądzi, że cały proces rozwojowy odbywa się w treści epopei, która sama tworzy formę dla siebie. „Z jednego opowiadania o jakiejkolwiek treści bajecznej, niezwiązanej z określonym czasem, a bardzo często także z żadnem miejscem, powstaje wieniec baśni, jeżeli ten sam bohater występuje w szeregu utworów podobnych. Kiedy do wspomnienia, które spaja z sobą utwory poszczególne, przyłączy się jeszcze pamięć o jakiemś wielkiem zdarzeniu historycznem albo o szeregu zdarzeń historycznych, wtedy następuje wzajemne upodobnienie między pierwotnym wątkiem baśniowym a treścią podań historycznych. Opowiadania skupiają się dokoła pewnych miejsc i pewnych nazwisk dziejowych, gdy tymczasem właściwi bohaterowie akcji należą z reguły jeszcze wyłącznie do poezji baśniowej, jakkolwiek tu i ówdzie przeniesiono już na nich nazwiska postaci historycznych. Z tem przerzuceniem na nich nazwisk łączy się zwykle podniesienie nastroju w związku ze wspomnieniem o narodowych walkach i zwycięstwach. Jeżeli opowiada-

---

[1]) Finsler G., Homer in der Neuzeit. Leipzig, 1912, s. 366.

[2]) Sulzer J. G., Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig, 1771 s. v. Held (Finsler s. 409).

nie nie miało już przedtem formy rytmicznej, teraz przyjmuje ją tem pewniej. Z tym objawem łączy się w ciągu dalszym ustalenie wierniejsze formy opowiadania i wytworzenie się stanu bardziej uzdolnionych śpiewaków, których z powodu spotęgowania się nastroju poetycznego, przypominającego ekstazę religijną, uważa się za znawców czarów i za obdarzonych łaską bożą; wśród nich ceni się szczególnie ślepca z powodu wyższej, wewnętrznej światłości, jaką przypisuje się ludziom, pozbawionym zewnętrznego światła oczu. Kiedy ponadto zdarzy się jeszcze jakiś moment historyczny, który opowiadania, zgrupowane dotychczas luźnie około głównych bohaterów i około pewnych, pamiętnych zdarzeń, pozwoli początkiem i zakończeniem złączyć w całość zwartą, wtedy dokonywa się ostatecznie wytworzenie właściwej epopei".

Przytoczone wyżej poglądy Wundta nie są dwuznaczne. Pozwala on sobie na lekceważenie istoty epopei, t. z. jej formalnego żywiołu. W ciągu dalszym Wundt ogranicza się do eposów homeryckich — ale i tu trzyma się zasadniczo w ramach rozpatrywania dawnej treści epicznej. Słusznie zwalcza pogląd, wyprowadzający treść tych eposów z mitu przyrodniczego: dla wyjaśnienia tego, co nazywa „psychologicznemi motywami rozwoju epicznego" (a powinno się nazywać heroicznym nastrojem epopei), przyjmuje teorję Usenera, który wyprowadza treść epopei greckiej z kultu herosów, powstałego z pierwotnego kultu przodków. Ale tego wszystkiego nie łączy organicznie w jedną całość — zresztą uwagi te podkreślają tylko to, co w każdej kulturze może się znaleźć, a nie rozpatrują właściwości formalnych lub indywidualności narodowych. Gdyby Wundt był wiedział, że istnieje tylko jedna epopeja, że wszystkie inne są bezpośrednimi potomkami epopei greckiej, wtedy na tak zmienione postawienie sprawy byłaby zapewne nastąpiła inna także odpowiedź.

Jest więc błędem, kiedy ktoś sądzi, że z tych ogólników dojdzie się do szczególnego tworu, który nazywamy epopeją. Fakty analogiczne w najlepszym razie dowodzą tylko, że rzeczy równowartościowe, jednak nie równogatunkowe istnieją wszędzie: np. napoje upajające znane są wszędzie, a mimo to potrzeba ich nie zawsze doprowadziła do uprawy wina nawet tam, gdzie istnieją warunki po temu. Epopeja jest dobrem kulturalnem i w tem znaczeniu mogła powstać tylko raz, w pewnem określonem środowisku kulturalnem, wśród zupełnie określonych warunków. Wprawdzie metoda etnologiczna pozwala nam rozszerzyć nasz widnokrąg i przez uwzględnienie równowartościowych zjawisk ułatwić sobie zrozumienie rzeczy, jednak nie może ona nic powiedzieć o faktycznym początku epopei europejskiej: ze względu na naszą epopeję materjał porównawczy, którym sama etnologja rozporządza, należy do stopnia przedepicznego, t. z. wszędzie możemy znaleźć w nim zarodki naszej

epopei, ale naszą epopeją nie jest on jeszcze; brak temu materjałowi istotnych czynników, a przedewszystkiem czynnika kompozycji artystycznej.

Jak przy rozpatrywaniu dziejów innych form literackich, tak też przy epopei ogólne i porównawcze punkty widzenia pozwalają nam poznać w najlepszym razie warunki jej bytu, a dopiero filologja zdolna jest powiedzieć coś pewniejszego o rzeczywistych jej początkach. Znajdujemy się tutaj oczywiście w nieco szczególnem położeniu. Naturalny bieg rzeczy jest tego rodzaju, że po wielu próbach i zapędach jeden albo drugi zbliża się wreszcie do celu, a wkońcu ktoś osiąga sam cel właściwy i ostateczny. Z tych pierwszych usiłowań nic nam się nie zachowało. Rozporządzamy tylko formami już końcowemi, ostatecznemi, z któremi porównane inne utwory, nam znane, są tylko ich naśladownictwem. Posiadamy tylko „Iljadę“ i „Odysseję“, jednogłośnie przypisywane Homerowi.

Nasze zadanie polega na tem, ażeby na podstawie rzeczywistych danych, jakich dostarczają nam poematy Homera, zbadać i wyjaśnić prehistorję tego gatunku literackiego. Tak należy stawiać to pytanie, a nie tak, jak tego żąda t. z. zagadnienie homeryckie, t. zn., aby ze samych poematów Homera odtwarzać ich historję, przyczem wpada się w *circulus vitiosus*.

Samo zagadnienie ma swoje bardzo ciekawe dzieje: jako t. zw. „zagadnienie homeryckie“ jest ono treścią istotną filologji w wieku dziewiętnastym. W krótkich słowach można je określić jako wątpienie o autentyczności i jednolitości poematów homeryckich, w rzeczywistości jednak przedstawia się ono jako spór o początki epopei wogóle. Dzieje tego zagadnienia prowadzą aż do XVII w. François Hédélin abbé d'Aubignac (1604—1676) zajął się tą sprawą w książce, która ukazała się późno po jego śmierci, bo dopiero w r. 1715.[1]) Epos homeryckie robi na nim wrażenie dzieła bez jednolitości na podstawie pewnego zapatrywania estetyczno-krytycznego. Przypuszcza on, że jakiś późniejszy poeta złożył eposy te dość powierzchownie z odrębnych pieśni. Myśl jego pomimo swej oryginalności pozostała bez echa i widocznego skutku, chociaż wypowiedziała właśnie to, co o wiek później znalazła filologja. Stało się to głównie z tego powodu, że jego podwaliny były za słabe, a sposób dowodzenia niezbyt przekonywający. Ale ogólny kierunek nauki racjonalistycznej doprowadził, choć późno, do tych samych twierdzeń, z któremi wystąpił d'Aubignac w śmiałej swej kombinacji. Ponieważ nauka ta bardzo drobnemi krokami i właściwie pod przymusem logicznym założeń swoich doszła do tych samych wyników, przeto wnioski jej brzmiały naturalniej i mniej dziwacznie, a zarazem stały się obowiązującemi dla naszego czasu. Do ostatecznych wniosków rozwinął te myśli

---

[1]) Conjectures académiques ou Dissertation sur l'Iliade. Paris, 1715.

Fryderyk August Wolf w swoich „Prolegomena ad Homerum“ (1795). Z bezwzględną logiką, otwarcie i w zwartych dowodach wypowiedział on to, co ludzie jego wieku odczuwali, a nie śmieli wyrazić ze względu na iluzję tradycyjną. Chociaż wyniki Wolfa, czasem nawet w szczegółach, zgadzają się z pomysłami d'Aubignaca, mimo to nie można go nazwać plagjatorem. Jeżeli nawet przyznamy, że bezpośrednia pobudka wyszła od Francuza, to jednak właściwie Wolfowi udało się stworzyć coś nowego. On dopiero zebrał dowody naukowe, poparł je logiką dowodzenia, oraz wyższą i pewniejszą metodą. Głębokie zrozumienie Homera, widoczna świadomość odpowiedzialności za swoje myśli, wyjątkowa siła uczucia i miłości dla swego przedmiotu, dają jego językowi pewien urok, wywierający wrażenie wysoce artystyczne. Tą osobistą zaletą ożywił on materjał, dobrze zresztą znany współczesnym, związał w jedną zwartą całość to, na co dotychczas składały się poszczególne spostrzeżenia. Tym sposobem uzyskał on skutek, sięgający daleko poza koła fachowe, wywarł potężny wpływ na wielki obóz inteligencji, która wyniki te podziwiała, gdy koła uczone przyjęły je chłodno jako dawno znane, nie mając ani odczucia, ni zmysłu dla czynnika artystycznego w dziele Wolfa. Poglądy Wolfa mają się do pomysłów d'Aubignaca tak, jak darwinizm do ewolucjonizmu Anaksymandra: po jednej stronie mamy intuicję genjalną, z dorobioną potem podporą i upadkiem grożącą, po drugiej zaś szereg faktów z ich logicznym ekstraktem, z syntezą: nauka zaś jest syntezą, a nie intuicją.

Zapatrywanie d'Aubignaca-Wolfa można podać w czterech punktach:

„1. Prawdopodobnem jest przypuszczenie, że poematy homeryckie, zarówno jak inne poematy owego czasu, nie były spisane, lecz pierwotnie tylko pamięciowo stworzone przez poetów: później były wygłaszane przez rapsodów, przyczem wkradło się do nich wiele zmian dowolnych i niezamierzonych przed ich spisaniem.

2. Przy spisaniu poematów przyłączyły się do zmian, już zrobionych, nowe, dowolne, poczynione przez tych, którym zależało na tem, żeby je wedle możności wygładzić i poprawić zgodnie z wymaganiami idealnemi poezji i własnym sposobem wyrażania się.

3. Można dowieść z wielkiem prawdopodobieństwem, że jednolite obecnie „Iljadę“ i „Odysseję“ zawdzięczamy nie duchowi Homera, lecz kulturze umysłowej epoki i o wiele światlejszej i wspólnej pracy wielu, t. j. Pizystrata i jego towarzyszy.

4. Prawdopodobnie same pieśni, z których składa się „Iljada“ i „Odysseja“, nie pochodzą wszystkie od tego samego autora“. [1])

---

[1]) Volkmann R., Geschichte und Kritik der Wolfschen Prolegomena zu Homer. Leipzig, 1874, s. 49 n.

W przedmowie do „Iljady“, równocześnie wydanej (w marcu 1795), Wolf wygłasza zdanie — dokładniej raczej określając twierdzenia, podane w „Prolegomenach“, niż je zmieniając, — że Homer ułożył jakąś pierwotną „Iljadę“ i „Odysseję“ (Urilias, Urodyssee), roszerzone później wedle planu przez niego podanego do obecnych rozmiarów. Widoczne jednak jest usiłowanie Wolfa, żeby nie wypowiadać się ostatecznie o rozwiązaniu tego zagadnienia.

Gdy badamy, czy tezy te mają za sobą pewną słuszność, możemy krótko powiedzieć: że są one w swych rysach zasadniczych słuszne, o ile dotyczą epopei wogóle, natomiast są niesłuszne, gdy chodzi tylko o eposy homeryckie. Każda nauka ma tę właściwość, że reguły swoje i prawa zbiera na podstawie odosobnionych pierwotnie faktów. Nie tak dawno temu była jeszcze fizyka nauką o interesujących sztuczkach fizykalnych, które my teraz znamy już tylko jako dowody prawdziwości formuł abstrakcyjnych. Filologji rzadko się udawało oddzielić się materjalnie od swych faktów, a wznieść się do ogólniejszych rozpatrywań. Ilekroć chciała mówić o epopei, zatrzymywała się zawsze tylko na Homerze. Popełniała przez to błąd, który ciężko na niej się zemścił. Albowiem teraz jeszcze, po wiekowej przeszło pracy bardzo uczciwej i niestrudzonej, filologja postąpiła — o ile chodzi o zagadnienia zasadnicze — bardzo mało naprzód. Uboczne natomiast wyniki tej pracy — poszczególne spostrzeżenia i postęp krytyki gruntownej — same stanowią obfitą nagrodę za poniesione trudy. Następcy zaś i zwolennicy Wolfa nie uważają jego myśli za wyjście z rzeczywiście istniejących trudności, nie uznają ich za naukowe przypuszczenia, lecz biorą je jako założenie, wobec którego same poematy Homera posiadały tylko hipotetyczny charakter: dlatego też odpowiednio do większego lub mniejszego poczucia artystycznego krytyków przykrojono Homera na idee Wolfa.

W samej rzeczy więc filologja zawiodła przy rozwiązywaniu zadania, a to z powodu fałszywego postawienia sprawy, z powodu zbyt ścisłego trzymania się przykładu odosobnionego. Że tutaj właśnie leży błąd, tego dowodzi skuteczne usiłowanie uzyskania pewnych danych o historji epopei ze samych tylko homeryckich eposów. Epopeja, jaką po raz pierwszy spotykamy, jest artystycznem połączeniem wątków balladowych w mowie wiązanej, przyczem jeden wątek główny wije się, jak czerwona nić, przez całe epos i mniej lub bardziej ściśle wiąże wszystko z sobą. Epopeje homeryckie zawierają dostateczne dane, które z zachowanego w nich stopnia rozwoju wprowadzają nas w czasy dawniejsze. Składają się na nie następujące czynniki: 1) recytacja, 2) język, 3) metryka, 4) kompozycja, 5) treść, 6) etos (nastrój dominujący).

1. Chcąc wyobrazić sobie wygłaszanie eposów starych, musimy powołać się na analogje średniowieczne. Jak w cza-

sach rzymskich, tak i we wczesnem średniowieczu poeta tworzył nie dla nieznanego, duchowo obcego sobie świata czytelników, lecz dla słuchaczy, z którymi miał styczność bezpośrednią i nawiązywał stosunek osobisty. Wzgląd ten rozstrzygał wprost o wszystkiem: o doborze słów i o technice wierszowej, o uzasadnieniu akcji i o kompozycji. Czynnik istotny, którego my, przyzwyczajeni do czytania, teraz prawie nie odczuwamy, jest dla nas już wprost niepojęty. Nie umiemy już oceniać języka epickiego jako wyrazu psychicznego, najznakomitszego zabytku z jego przeszłości lirycznej, ponieważ my obecnie także w poezji cenimy język prawie tylko jako środek do wyrażania i rozszerzania idei.

O wygłaszaniu poematów mamy tylko skąpe wiadomości. Przytoczymy zaraz tutaj wskazówki eposów homeryckich, jakkolwiek one raczej upiększają i opromieniają, niż wiernie odtwarzają istniejące stosunki. W „Iljadzie“ jest tylko jedna wzmianka (IX, 186—189), z której dowiadujemy się, jak zrażony do Agamemnona Achilles skraca sobie czas pieśniami o czynach bohaterskich przy dźwiękach formingi. Śpiewa i gra, jak dyletanci, jakich spotykamy później wśród prowansalskich trubadurów, np. króla Réné i Bertranda de Born. Średniowieczne stosunki są właśnie tego rodzaju, że pozwalają nam w całej pełni zrozumieć kulturalne stosunki epoki Homera: „śpiewacy“ (aojdowie), jak się zawsze w „Odyssei“ (III, 267; VIII, 479, 481) nazywają, byli wtedy w ogólności sami poetami. Istnienie oprócz nich śpiewaków, którzy śpiewali cudze pieśni, przyswojone drogą nauki od innych, możnaby już zgóry przyjąć. Lecz domysł zbyteczny, bo mamy wyraźne potwierdzenie tego stanu rzeczy w „Odyssei“ (XXII, 347). Tam śpiewak Femios z prawdziwą dumą artysty nazywa siebie — zapewne w przeciwstawieniu do innych, do rybałtów — śpiewakiem własnych pieśni, bo bóg włożył mu w serce dar pieśni.

Opiekunką cechu śpiewaków jest Muza („Odysseja“ VIII, 481), zastąpiona później przez Apollina, która uchodzi za ich nauczycielkę w sztuce poetyckiej. Znaczy to, że prawdziwi śpiewacy śpiewali pieśni, przez siebie wymyślone, jak tego wymagała także ta sztuka w średniowieczu. Okoliczność ta nie uprawnia nas jednak do uważania tych pieśni za improwizacje. Jeślibyśmy nawet przypuścili, że śpiewacy sami nie spisywali swoich utworów, to jeszcze nie były one prawdziwemi improwizacjami. Ktoby każdy utwór, wygłaszany a niespisany przed wygłoszeniem, uznawał za improwizację, to musiałby nazywać improwizacją i „Parzivala“ Wolframa z Eschenbach i „Raj utracony“ Miltona wobec tego, że twórcy ich nie spisali, bo Wolfram nie umiał ani czytać, ani pisać, a Milton był ślepy. Nie jesteśmy uprawnieni do takiego wniosku jeszcze z innego powodu. Chociażby sztuka pisania i czytania także wtedy była w kołach możnych, jak później w średniowieczu, do-

wodem wyjątkowego wykształcenia, to jednak z pewnością istnieli wówczas ludzie, godni nazwy pionierów kultury i zachowawców tradycji. Oni w przeciwieństwie do swych współczesnych znali i używali sztuki pisania. W średniowieczu posiadali tę umiejętność w istocie tylko „clerici“, a nawet królowie nie potrafili często w niej więcej osiągnąć, jak tylko nakreślić swój monogram. W Egipcie, ojczyźnie pisma, była ona umiejętnością kapłanów, stosowaną zapewne tylko w użyciu kultowem i w identycznem z niem dynastycznem. Podobnie znajdujemy na Wschodzie wszędzie wśród pierwszych urzędników dworskich „pisarza“, którego zwyczajnie nazywają „uczonym w piśmie“. Zdejmował on z innych, przedewszystkiem z samych książąt, ciężar kształcenia się w naukach. Jest więc zupełnie prawdopodobne, że sztukę pisania posiadali także przedstawiciele literatury, najwyżsi i najlepsi reprezentanci kultury swego czasu, że ta umiejętność praktyczną swą wartością zdobyła im zaufanie i szczególne poważanie nie tylko ogółu, lecz przedewszystkiem także książąt, co tak często stwierdza „Odysseja“. Kiedy Agamemnon wyruszał na wojnę, powierzył żonę swą opiece śpiewaka, oczywiście swego zausznika i przyjaciela („Od.“. III, 267), który mógł także pochodzić z rodu znakomitego. Najdokładniejsze są wiadomości w „Odyssei“ o ślepym śpiewaku Demodokosie, który śpiewa Feakom przy uczcie: także on pochodził z rodu szlacheckiego, był bardzo szanowanym, znakomitym poetą i śpiewakiem. W „Odyssei“ również mamy szkic jego pieśni o „bohaterskich czynach“: najpierw śpiewał on przy wtórze lutni o sporze Odysseusa i Achillesa, przy którym Agamemnon cieszył się ze spełnienia się wyroczni („Od.“, VIII, 75—82); innym razem (tamże, VIII, 409—520) opiewał podstęp z drewnianym koniem i zburzenie Troi: a więc p i e ś n i o j e d n y m w ą t k u, k t ó r e n i c z e m n i e r ó ż n i ą s i ę o d r a p s o d y j h o m e r y c k i c h.

Jak trubadurowie i śpiewacy miłości (minnesänger), tworzyli więc wtedy aojdowie, będący zarazem poetami, pewien stan, uprawiali pewien zawód. Wczesnej tej specjalizacji sprzyjały wybitnie dwie okoliczności: stałe zapotrzebowanie poetów, których chciały posiadać poszczególne dwory królewskie, a następnie w tych pierwotnych stosunkach wszędzie spotykana dziedziczność zawodu, ponieważ także w tym zawodzie syn uprawiał sztukę ojca — okoliczność, która dla rozwoju epopei ma tak samo doniosłe znaczenie, jak dla rozwoju dramatu, ponieważ przez to zapobieżono zarówno zerwaniu ciągłości w tradycji, jak i w rozwoju gatunku literackiego. Grając na formindze o czterech strunach (lutnię o siedmiu strunach przypisują Terpandrowi z Lesbos, około r. 676), śpiewacy śpiewali swe pieśni, nie recytowali, na wesołych ucztach książąt i na uroczystościach. Z czasów późniejszych posiadamy do tego dobitną analogję z dworu króla Hunnów, Attyli, który przyjął obyczaje

zwyciężonych przez siebie Gotów: tam poseł Priscus (Fragmenta hist. graec., IV, p. 92) był świadkiem uczty wieczornej. Przed Attylą występują dwaj barbarzyńcy i śpiewają pieśni, przez nich samych ułożone, w których wychwalają jego zwycięstwa i czyny bohaterskie. Wszyscy goście na nich patrzą: jedni oddają się wprost rozkoszy pieśni, inni zaś, wspominając o własnych przygodach, popadają w zachwyt, a inni znowu, na których starość ciąży, płaczą — jest to dramatyczny odpowiednik do pieśni Demodokosa, które wpływ wywarły może na ustylizowanie tego, co poseł ten widział. Już atoli w epoce przedhistorycznej śpiew ten przeszedł w recytatyw, prawdopodobnie jeszcze z tym akompanjamentem muzycznym. To obniżenie nastroju, ta mechanizacja dawnej sztuki, szła zapewne równolegle z pewnem jej spowszednieniem, także równolegle z obniżeniem smaku nowej epoki, skierowanego raczej ku masie niż ku jakości, raczej ku treści niż formie: z śpiewaka (aojda) wyrabiał się stopniowo rapsod. Im więcej recytatyw zbliżał się do tonu mowy, tem bardziej musiano akompanjament muzyczny stopniowo odczuwać jako niezgodny z tą formą wygłaszania i zbędny: formingę, dawniej symbol śpiewu, a potem poezji, odrzucili recytatorowie pieśni epickich, rapsodowie, a na jej miejsce weszła — najpierw zapewne na kontynencie — laska z pękiem wawrzynu. W ten sposób dokonało się odłączenie tego rodzaju poezji od dźwięków formingi i znalazło wyraz także nazewnątrz. Nowy symbol rapsodów, laska, został przyjęty z kultu Apollina, ponieważ w tym kulcie istniał stary zwyczaj czyli obrządek, według którego przy modlitwie i ofierze, jak również przy radzeniu się wyroczni (a więc wogóle przy czynnościach kultowych) należało ukazywać się przed bogiem z gałązką wawrzynu: tę laskę znajdujemy znowu u starofrancuskich nowelistów, późnych następców rapsodów. Ponieważ rapsodowie po upadku dworów królewskich wygłaszali pieśni jedynie na uroczystościach, przeto było rzeczą naturalną, że strój ich stał się podobnym do stroju ludzi, którzy wykonywali czynności kultowe. Z tego powodu nosili oni także wieniec. Ozdoba ta wpłynęła później na powstanie postaci *poeta laureatus.* O rapsodach tych wiemy również, że poematów, które wygłaszali, uczyli się z egzemplarzy pisanych, wskutek czego później sami nie byli już produktywni — nawet stracili styczność z postępem literatury i zmieniającej się wciąż kultury, stąd uchodzili ostatecznie za zacofańców i ignorantów. W ten sposób historja wygłaszania poematów epickich prowadzi od śpiewanej pieśni przez powolną mechanizację do recytowanej epopei, z której z biegiem czasu rozwinęła się epopeja książkowa.

2. Język eposów zachowanych zawiera wyrazy, wzięte z różnych dialektów greckich. Sam on w życiu zapewne nie istniał. Jest to zatem język literacki: przypomina nasze języki

literackie, twory w znacznej mierze mieszane. Ponadto widoczne jest w tym języku zjawisko, znane także w naszych literaturach nowoczesnych. Oto najstarsze zabytki są niewolniczemi tłumaczeniami z języków sąsiednich (podobnie nasze pieśni dawne wskazują często swoje źródło czeskie). Głównemi składnikami greckiego języka epickiego są dialekty joński i eolski. Wzajemny ich stosunek przedstawia się tak, że dialekt joński stanowi warstwę młodszą, natomiast eolski starszą i ton nadającą. Fakt ten pozwala teoretycznie na dwojakie rozwiązanie zagadnienia: 1. albo nasze eposy zachowane były pierwotnie napisane w języku eolskim, a później zostały przez rapsodów jońskich dostosowane do ich potrzeb, albo 2. Jończycy objęli tylko ogólnie spadek literatury, tkwiącej w tradycji eolskiej, z której formami i techniką przejęli zarazem gotowy język poetyczny i frazeologję. Ze względu na niemożliwość przetłumaczenia Homera na język eolski, bez użycia gwałtownych środków, jest ta druga możliwość bezwarunkowo prawdopodobniejszą: w ten sposób przenosimy początki epopei do literatury eolskiej, jakkolwiek z tej okoliczności nie możemy narazie nic więcej wysnuć. Dowodem jej bogactwa jest szeroko rozwinięty a przytem wysoce skostniały zapas formuł, tak że już z zupełnie językowego punktu widzenia można tam przypuszczać raczej za wiele niż za mało.

Przejęcie eolskiej pieśni bohaterskiej przez Jończyków jest zapewne nie tyle skutkiem postępu kolonizacji jońskiej, ile raczej przyswojenia eolskich obyczajów dworskich przez jońskie domy książęce. Nie jest wykluczone, że zamiłowani w sztuce książęta jońscy powoływali wprost na swoje dwory śpiewaków eolskich — już choćby dlatego, aby dorównać sąsiadom w blasku i okazałości, podobnie jak w Europie, w epoce humanizmu, zwyczaj utrzymywania poetów dworskich i sekretarzy rozszerzał się szybko z włoskich dworów książęcych. Zwyczaj ten, dzięki jedynie próżności książąt, popierał rozwój humanizmu prawie więcej, niż uniwersytety i umiejętne nauczanie. Śpiewacy eolscy na dworach jońskich śpiewali w swoim języku ojczystym. Synowie ich, którzy od ojców nauczyli się śpiewu, a mówili już językiem swego otoczenia jońskiego, byli zapewne pierwsi, co początkowo nieświadomie, tam, gdzie eolskie formy dawały się zastąpić równowartościowemi metrycznie jońskiemi, wnosili te formy, znane im z życia codziennego, do eposu i w ten sposób przyzwyczajali najpierw ucho do tej ciekawej mieszaniny, dającej się może porównać z przesadą makaronicznej poezji, ale prawdopodobnie — co ciekawe — nie odczuwanej jako parodystyczna, podobnie jak np. ciekawe dialekty górno-italskiej poezji miłosnej, powstałe ze zmieszania języka prowansalskiego z włoskim, albo jak mnóstwo obcych wyrazów w niektórych językach. To bezwarunkowe oddanie się śpiewaków sztuce, która z otaczającą ją kulturą ludową nie stopiła się jeszcze w jedność

wewnętrzną, było tak silne, że każdy nawet przy tem, co go uderzało, zapewne sobie mówił: „Tak musi być, bo to jest sztuka, na której byle kto z pośród nas się nie rozumie“. Wpływał na to psychologiczny stan uczuciowy, w jakim znajduje się także znaczna część naszego ludu. Właściwa jednak jonizacja epopei rozpoczyna się dopiero przez produkcję nowych pieśni i w późniejszych generacjach śpiewaków, dla których język eolski był językiem, znanym już tylko z pieśni, więc martwym, którego nie opanowywali do tego stopnia, by móc w nim wyrażać swoje poetyckie natchnienia w należytej, bezpośredniej ekspresji. Znajdujemy przecież w języku epickim nawet obok eolskich równowartościowe wyrażenia jońskie — oczywiście w tym celu, by starą formułę wytłumaczyć i ożywić. Wobec tego j o n i z a c j a e p o p e i j e s t z u p e ł n i e n a t u r a l n e m n a s t ę p s t w e m z j o n i z o w a n i a s i ę ś p i e w a k ó w. Tyle da się z pewną słusznością powiedzieć, że impuls, który wyszedł z dworów eolskich, doszedł do pełnego rozkwitu i rozwoju w Jonji, zapewne dlatego, że tamtejsi wielcy kupcy rozporządzali większemi bogactwami i że tam śpiewacy znajdowali się w lepszych warunkach. Bo tylko w ten sposób da się wyjaśnić ta okoliczność, że później Eolowie, jak Hezjod, nie nawiązywali już do eolskiej pieśni bohaterskiej, która na pewno u nich nie była znana lub poszła w zapomnienie, lecz do jońskiej i przez to poświadczają jej wszechwładztwo już w czasach bardzo wczesnych.

3. M e t r y k a potwierdza w ogólności ten rezultat. Podobnie bowiem jak anapest jest wierszem Dorów, tak daktyl możemy określić jako wiersz Eolów. Wiersz daktyliczny spotykamy zresztą w hymnie, epyljonie, poemacie dydaktycznym, rzadziej w liryce (jak u Safony i Archilocha, w elegji i dramatycznych chórach). Jednakowoż pomiędzy heksametrem liryki a heksametrem innych rodzajów poezji w h i s t o r y c z n y c h czasach zachodzi różnica istotna: gdy w liryce może on być bez średniówki — epiczny heksametr posiada zawsze średniówkę; ta różnica jest p o c z ę ś c i uzasadniona sposobem wygłaszania utworu, gdyż pieśń liryczna różni się od epickiego recytatywu, a nie tylko o wiele znaczniejszą objętością epickiego tekstu. Ale też tylko poczęści: w epickich bowiem tekstach nie występują pauzy na każdem dowolnem miejscu, lecz tylko na pewnych, ściśle określonych miejscach: szczególnie ważna jest t. z. diereza bukoliczna, t. zn. przerwa przed piątą stopą, a ponieważ spotykamy ją blisko w 60% wszystkich wierszy, przeto częstość jej nie może polegać na przypadku. Z tego musimy wysnuć wniosek, że ten rodzaj długiego wiersza z pauzą przed piątą stopą, powstał dopiero później ze zrośnięcia się czterostopowego, długiego (daktyliczny tetrameter) z dwustopowym, krótkim wierszem (daktyliczny dimeter); wiersze tego rodzaju znamy dobrze z liryki, nawet połączenie długiego

i krótkiego wiersza spotykamy w liryce i przy innych metrach (n. p. Horacy, I, 3). Przytem nie jest jednak zupełnie wykluczonem, że heksametr z innemi rodzajami przedziałów opiera się na formach, jakie w danym przypadku wykazują przedziały pewnych części heksametru, zwłaszcza, że da się wykazać samoistne zastosowanie takich części w liryce greckiej. Nie chcąc więc wypowiadać sądu o szczegółach, możemy twierdzić, że prehistorja heksametru prowadzi do miar lirycznych i że tem samem początków epopei musi się szukać w liryce (eolskiej).

4. Kompozycja jest tą właściwą cechą, która odróżnia epopeję od innych podobnych rodzajów poezji. I właśnie ta jej właściwość wywołała przy krytycznem rozpatrywaniu wątpliwości najpoważniejsze. W homeryckiem eposie nie znajdujemy, powiedziawszy drastycznie, nic, coby według naszych pojęć stanowiło jedność wewnętrzną. Widzimy wprost, jak tam rozwijają się różne techniki: zdarzenia przedstawione są na płaszczyźnie, bez perspektywy; jest to raczej parataksa niż hypotaksa: poeta nie myśli n. p. o tem, by o zdarzeniach równoczesnych opowiadać jako o równoczesnych, lecz szereguje je obok siebie; każda scena stanowi dla siebie całość i za każdym razem skupia w sobie całe zainteresowanie, a przecież musi się ją rozumieć jako część całości. Tutaj zawodzą poprostu pojęcia i rubryki, jakie wytworzyliśmy sobie na podstawie poezji nowoczesnej, ale do tej techniki kompozycyjnej mamy zupełne analogje w sztuce starogreckiej, w której przedstawienie scen złożonych należy do wyjątków, a nawet tak bardzo podziwiane obrazy, jak Polygnota „Nekyja", działają raczej przez swoje poszczególne obok siebie zestawione sceny, niż przez ich całość. Ten rodzaj kompozycji, który poszczególnemu wątkowi pomimo jego wcielenia w całość, zapewnia pełne własne życie i pełne działanie, każe nam wnioskować, że te poszczególne wątki są komórkami zarodkowemi epopei: za pierwszy stopień epopei trzeba tedy uważać takie właśnie opracowania poszczególnych wątków, takie właśnie rapsodje, które dopiero przez sztuczne odniesienie ich do jednej i tej samej osoby uzyskały najpierw tylko pewną zewnętrzną zwartość, mniej więcej tak, jak w książkach ludowych o Sowizdrzale albo o dr. Fauście, które powstały przez odniesienie do jednej osoby pierwotnie obcych sobie dykteryjek. Motywacja, która poszczególne sceny wiąże razem z sobą, jest (o ile wogóle ona istnieje) w eposach homeryckich także jeszcze surowa i często przypadkowa.

To samo da się wywnioskować z częściowo parataktycznej jeszcze kompozycji. Jak w życiu języka hypotaksa pochodzi z parataksy, a ta znowu z asyndetycznego sposobu wyrażania się, podobną drogą idzie też rozwój innych dóbr duchowych. Ten przykład zwraca już jednak uwagę na to, że tutaj jesteśmy

bardzo oddaleni od prawodawstwa przyrody i od powszechnie obowiązujących faz rozwoju o tyle, że w życiu języka rozwój nie postępuje równomiernie na całym jego obszarze, lecz przeciwnie bardzo często się zdarza, że w jednem i tem samem stadjum rozwoju języka spotyka się przykłady wszystkich trzech form razem zupełnie tak, jak w eposie.

5. Treść może w dwojakim względzie mieć znaczenie dla przeszłości eposu, raz przez swój materjał, powtóre przez etos, w jakim ten materjał podaje. O materjalnej stronie epopei już tyle powiedziano, że tę stronę możemy tu pominąć. Wskazuję tylko tę okoliczność, że np. mitologja epopei w gruncie rzeczy jest tessalska, co podług mego zdania trzeba tak zrozumieć, że przez Eolów została wprowadzona do epopei. O długiej wogóle przeszłości świadczą liczne wzmianki o innych, socjalnych i politycznych stosunkach kulturalnych, które musimy przenieść daleko poza epokę historyczną, a których nie możemy uważać jedynie za zamierzone archaizmy.

6. Lecz to są drobnostki powierzchowne wobec etosu. Właściwą treść eposu stanowi podanie bohaterskie, którego naukowe ujęcie należy do problemów najtrudniejszych. Oczywiście jest rzeczą prostą sprowadzić podanie bohaterskie do podania mitycznego, a to do baśni; równie nietrudno przyjąć, że w eposie mamy tylko wersyfikowaną ludową tradycję, która jako podanie stoi wyżej od baśni i potem dalej twierdzić z Wundtem: „Śpiewak pieśni bohaterskiej, porwany zapałem ku wzniosłemu tematowi, nadaje swemu opowiadaniu rytmiczne i melodyjne formy, które, wspomagane towarzyszącym im akcentem afektu, tkwią silniej w pamięci, niż monotonne opowiadania prozaiczne, które już wcześnie stały się wzorami dla dalszych utworów podaniowych“. Wszystkie te przypuszczenia zbija fakt, że poza pieśnią bohaterską nie znamy wcale podania bohaterskiego, że ścisła forma pieśni bohaterskiej nie jest wytworem spontanicznego entuzjazmu, lecz wynikiem powolnego historycznego rozwoju. Podanie bohaterskie jest, przynajmniej u Greków, wyłącznie produktem pieśni bohaterskiej. To nie jest oczywiście żadnem rozwiązaniem zagadnienia, bo i tak zagadnienie co do źródła treści epopei, która — jak się ogólnie mówi — jest wytworem „tradycji“, pozostaje otwarte. Jak atoli pojęcie to, rozumiane zwyczajnie o tradycji ludowej, jest wieloznaczne, można wykazać na kilku przykładach: dla Schultze'go „Zaczarowanej Róży“ „tradycją“ jest Ariosto i Tasso; Ariosto w swoim temacie opiera się zupełnie na Bojardzie; Bojardo znowu za pośrednictwem eposów ludowych stworzył swoją fantastyczną opowieść na wzór starofrancuskich pieśni o bohaterach Artusa i Karola Wielkiego. Jeszcze wyraźniej wyjaśnia to sprawa tradycji w romansach Balzaca. Autor ten na końcu seryj utworów sam zestawił suche biografje swych bohaterów zupełnie na sposób naszych repetytorjów o greckiem podaniu bohaterskiem.

Te właśnie okoliczności, odróżniające podanie od baśni, mianowicie nazwisko bohatera i jego związek z pewną okolicą i z czasem, są tutaj dziełem poety, gdy tymczasem akcję należy uważać za odtworzenie pewnej tradycji, pewnego zdarzenia.

Podanie bohaterskie pochodzi więc zupełnie z pieśni bohaterskiej, pieśń bohaterska jest jednak pochwałą bohaterską, hymnem, t. zn. nie wolno nam w niej szukać ani historycznej prawdy, ani objektywnej wierności, lecz zasadniczo tylko owych czynników, które poezję hymniczną wogóle odróżniają od reszty liryki, więc: idealizowania jej przedmiotu, gorącego oddania się temu przedmiotowi, zupełnego rozpłynięcia się w nim; przedmiotowości tej poezji nie wolno dlatego uważać za istniejącą lub zamierzoną objektywność, lecz za przeciwieństwo do liryki uczuciowej, uprawiającej poezję, zajmującą się własnem życiem wewnętrznem: jest ona przecież tylko echem naszych marzeń i tęsknot, wykładnikiem swej epoki z jej ludźmi. Jak dla Rzymian epoki sullańskiej, epoki politycznych i duchowych nadludzi, pojęcie sławy *(gloria)* stało się pojęciem, okrytem blaskiem religijnym i mistycznym, — pojęciem, które niewiele tylko różni się od promieniującej substancji „sławy“ w „Nowym Testamencie“, tak też w eposie sława jest jego duszą. Atena powoduje w „Odyssei“ (I, 95) podróż Telemacha, by się dowiedział czegoś o ojcu, „albo by przez to zdobył dzielną sławę wśród ludzi“, sławę, z którą — jak w średniowieczu wyruszający na wyprawy bohater — mógł wrócić do ojczyzny. Sławę zna poeta tylko jako sławny czyn; nawet roztropny i mądry Nestor, chcąc się zarekomendować Grekom („Iljada“, XXIII, 626—650), podnosi czyny swej odwagi i swej silnej ręki. A gdzie poeta mówi o epickich pieśniach, tam są one dla niego „sławnemi czynami bohaterów“, które opiewają Achilles, Femios, Demodokos: niema więc wątpliwości, że pieśń bohaterska jest w zasadzie poezją hymniczną. Stąd wyjaśnia się jedna z najgłówniejszych właściwości języka epickiego, którego nasze tłumaczenia odtworzyć nie potrafią, użycie stałego przymiotnika, który ma rację bytu tylko w liryce hymnicznej.

Tę linię rozwoju musi się mieć na oku, ponieważ w zawrotnem bogactwie poezji greckiej jest ona dla nas nicią Arjadny. Oprócz bowiem liryki hymnicznej znamy jeszcze inne rodzaje, które także za treść mają podanie bohaterskie, ale które — co jest rzeczą szczególną — nie doprowadziły do eposu. Naturalnie istnieją tutaj różnice stylistyczne: poczucie stylu powinno było powstrzymać filologów od zestawiania od Pindara, pieśni Korynny i dytyrambów Bakchylidesa z epopeją; można tu mówić najwyżej o wzajemnym stosunku tematów. Nie należało też mechanicznie przenosić rzekomo germańskich faz rozwojowych na stosunki greckie, zwłaszcza, że jest rzeczą co najmniej wątpliwą, czy pieśń germańska doprowadziła do epopei. Albo-

wiem na gruncie greckim naprzeciw szeregu: eolska hymniczna poezja — epopeja stoi szereg: (dorycka) poezja chórowa (dytyramb) — dramat.

Otóż przez poezję hymniczną rozumiemy pochwałę bogów — i to słusznie. Potem oczywiście każe nam rozwój, który naszkicowaliśmy, zastanowić się nad stosunkiem pieśni bohaterskiej do poezji sakralnej albo, konkretnie powiedziawszy, epopei do hymnu. Przedewszystkiem wymaga objaśnienia odmienność treści. Jeżeli bowiem nasze wyjaśnienie powstania eposu ma być prawdziwe, to treść epopei i hymnu musiała być pierwotnie identyczna, przynajmniej w świadomości śpiewaków i słuchaczy. Temu warunkowi możemy zadość uczynić trzema przypuszczeniami: 1. pierwotni są bogowie, z pośród których racjonalizm uczynił pewnych bohaterami, jak to później rzeczywiście uczynił Euhemeros w swojem „Świętem Piśmie"; albo 2. pierwotni są bohaterowie, z których najznakomitsi wyrośli w świadomości ludu na bogów — również euhemerystyczne przypuszczenie; albo wreszcie 3. bogowie i bohaterowie należą do oddzielnych kultur i dopiero po zlaniu się tych kultur (wskutek zmiany siedzib, wojen, wędrówek ludów) śpiewacy złączyli ich razem w pieśni: w każdym razie rozwiązanie tego zagadnienia wymyka się tutaj krytyce literackiej, ponieważ leży ono w dziedzinie historji (religjoznawstwa). Oczywiście na pierwszy rzut oka poucza nas epos o tem, że bogów przeciwstawia się w niem zwarcie bohaterom, mimo, że wiele nici łączy ich razem. Tak więc nie prowadzi żadna droga rozwoju ani z dołu do góry, ani odwrotnie; tem samem odpadają dwa pierwsze przypuszczenia, a teraz chodzi o zbadanie przypuszczenia, według którego bogowie i bohaterowie należą do kultur oddzielnych.

Z tych dwóch składników są nam bogowie bardzo dobrze znani: według swych nazwisk i swej istoty są oni bogami greckimi. Ale także i bohaterowie, o ile mamy wierzyć epopei, należą, zdaje się, do tego samego ludu, co i bogowie; obok Greków występują przecież tylko raczej dla ożywienia i spotęgowania akcji przez silniejsze podmalowanie także inne ludy, których odrębności poeta nie stara się bynajmniej uwydatnić. Jakżeż można tam, gdzie dla poety wszystko jest jednością, wykazywać jakąś dwojakość?

A przecież można. Zwróciliśmy już uwagę na to, że w epopei znajdują się liczne ślady innych stosunków kulturalnych, tak liczne, że wyłącznie na ich podstawie próbowano zbudować historję eposów homeryckich (C. Robert). Ta kultura jest nie tylko starszą od znanej nam greckiej, lecz także innego rodzaju: nie stoi ona w żadnym stosunku pokrewieństwa do greckiej, raczej łączy się jak najściślej z kulturą egejską, którą poznaliśmy dzięki wykopaliskom. Ogniskiem jej według dzisiejszego stanu badań jest Kreta; rozciągała się ona jednak na wszystkie wyspy morza Egejskiego, na wybrzeże Azji Mniejszej

i głęboko na Bałkan, a nawet aż do Hiszpanji. Oczywiście wykopaliska zapoznają nas tylko z materjalną stroną tej kultury. Istnieją atoli także zabytki kultury duchowej, zapisane tabliczki i archiwa, symbole kultowe, przedstawienia ofiar. Wszystkie one są dla nas hieroglifami, które możemy jedynie w części odgadnąć, ale nie możemy ich odczytać. Z tą kulturą łączyła już grecka tradycja nazwiska Radamantysa i Minosa, króla miasta Knossos, które teraz znamy dzięki wykopaliskom. Jeżeli więc chcemy odtworzyć sobie tę część kultury, która jest ważna dla naszego zagadnienia, możemy mniej więcej to powiedzieć: organizacja ówczesnej epoki była miejska, z królami miast na czele — zupełnie tak, jak w kraju azjatyckim, leżącym naprzeciw. Były one złączone w związki; w stosunku do silniejszych słabsze były wasalami autonomicznymi; istniała więc ogromna ilość królów i dworów, które opierały się na najznakomitszym stanie, na stanie rycerskim; kupcy i chłopi należeli do masy ludu, który nie miał żadnego głosu; tylko artyści i poeci zażywali powagi, ponieważ pierwsi zdobili ich zbroje i dwory, a drudzy umieli uświetniać ich czyny wojenne. Kult jest ciekawą mieszaniną kultu bogów i kultu symboli, przyczem atrybuty bogów, zwierzęta i symbole są, zdaje się, czemś pierwotnem. Same symbole dzielą się znowu na dwie kategorje: na naturalne, jak rośliny i zwierzęta, i na przedmiotowe, jak topór. Gdy pierwsze są może wzięte z religji ludu, rolników, ostatnie pochodzą z religji warstwy, ton nadającej, najbardziej wpływowej, t. zn. kasty rycerskiej. Król stał w teorji ponad wszystkimi, najbliższe atoli jego otoczenie pochodziło z kasty rycerskiej i wszystko na jego dworze dostrajało się do ducha tej kasty. Zajmował on jednak także w praktyce stanowisko wyjątkowe o tyle, że on i wogóle cała królewska rodzina kazali sobie oddawać hołdy i traktować siebie właśnie w taki sposób, jak to było przyjęte później dla bogów. W tej sprawie z naszej strony występuje może błędne pojmowanie rzeczy, ponieważ jest również co najmniej prawdopodobnem, że rytuał kultu bogów przejął wiele rzeczy z ceremonjału dworskiego. Faktycznie był wtedy król przedmiotem religijności, jak i religji, i nikomu nie mogło przyjść na myśl, by jego tytuły „z boskiego rodu“, „boski potomek“, można było rozumieć inaczej, jak nie dosłownie. Wyobrażano sobie, że królowie wychodzili z Elizjum na ziemię, a z ziemi wracali znowu do Elizjum, jak Minos i Radamantys. Rytuał ich wspaniałych pogrzebów zachował nam się w opisie pogrzebu Patroklosa („Iljada“, XXIII), w którym to jest przedewszystkiem ciekawe, że z pogrzebem łączyły się agony. Dały one zapewne początek agonom historycznej Grecji, jakkolwiek należy zauważyć, że w tej wesołej epoce agony musiały się odbywać także w innych czasach, przy sposobnościach weselszych. Nastrój tragiczno-elegijny niektórych rapsodyj tak samo chyba trzeba wyprowadzać z tego trenu heroicznego przy

pogrzebie. Wogóle przyjąć można, że elegja powstała dopiero z pieśni żałobnej i tylko dlatego pozostała na prymitywnym stopniu pieśni pojedynczej, ponieważ ograniczyła się do tej okoliczności zewnętrznej. I to także jest dowód, że nawet nastrój stylowy, że etos nie jest czemś improwizowanem, czemś ulotnem, lecz wytworem czynników historycznych, dzieckiem tej kultury dworskiej. Że wśród takich stosunków było dość czasu i miejsca na poezję, której przedmiotem był dwór książęcy, a treścią czyny książąt, jest rzeczą jasną: najprymitywniejsza forma tej hołdowniczej poezji nie mogła w tych stosunkach kulturalnych różnić się od hymnu, bo przecież jej przedmiot miał z konieczności charakter boski i superlatywy prawnie mu się należały.

Tak więc doszliśmy do poezji dworskiej o bardzo intenzywnem zabarwieniu religijnem, w której bóstwa greckie jeszcze nie występują. Następnem naszem zadaniem jest wyjaśnić, jak weszli tutaj bogowie. Przy tem pytaniu musimy wyjść nie od kolonizacji, która rozwinęła się w historycznej epoce, lecz od wędrówki plemion w obszar kultury egejskiej, która to wędrówka nastąpiła z żywiołową siłą. Organizacja Greków przed ich wędrówką jest nam nieznana. Prawdopodobnie była ona demokratyczna, na podobieństwo teraźniejszej u ludów pierwotnych, albo u plemion germańskich, jak ją opisuje Tacyt. Sprawy gminy albo plemienia rozstrzygała rada najstarszych, na czele której stał naczelnik. W czasach wojennych — a za takie wolno uważać czas wędrówek — łączyły się w jego ręku szersze prerogatywy; naczelnik stawał się naczelnym wodzem wojennym, któremu inni — dzięki bardziej sprężystej wojennej organizacji — musieli być posłuszni. Plemiona greckie zajęły obszary o znacznie wyższej materjalnej i duchowej kulturze, która tych ludzi natury pociągała podobnie, jak państwo wschodnio-rzymskie i Italja pociągały Gotów, a Bizancjum Bułgarów. Nastąpiło potem często w dziejach (Gotów, Bułgarów, Madjarów, Germanów, Słowian, Turków i t. d.) powtarzające się zjawisko, że ludy napływowe upodobniają się w organizacji państwowej do ludów podbitych. Przyczyna jest nie tyle psychologiczna (niejako ustępstwo przed duchową przewagą), lecz raczej potęga tego faktu, że przecież na miejscu pozostała cała masa ujarzmionego ludu ze swojemi zwyczajami życiowemi i ze swoim skomplikowanym aparatem urzędniczym i cała, tak jak była, oddała się do dyspozycji zwycięzców. Gdy ogół zwycięzców, lud, pozostał wierny swej kulturze, przyniesionej z sobą i swoim przyzwyczajeniom, przewodnicy jego wraz ze swojem najbliższem otoczeniem, podobnie jak Aleksander Wielki i królowie germańscy, przyjęli dworski ceremonjał i dworskie zwyczaje zwyciężonych, już choćby dlatego, by wobec nich wzmocnić swój autorytet: książęta-zdobywcy przejęli całą władzę i zaszczyty dawnych królów. Kultura zwyciężonych ustępowała o tyle, o ile

zdobywcy umacniali swój stan posiadania i obcą kulturę wypierali swoją, którą z sobą przynieśli.

Długotrwały ten proces nie pozostał bez wpływu na epopeję. Wynikiem jego w eposie jest to, że obok bohaterów greckich, z ich obcemi atrybutami, występują bogowie greccy. Przez to połączenie się z żywiołową religijnością pierwotna dworsko-religijna treść otrzymała w znacznej mierze charakter świecki: królowie, którzy byli pierwotnie bogami, stali się w stosunku do bogów półbogami, lecz mimo to i tak stali oczywiście znacznie wyżej od reszty ludzi.

Jeżeli więc w ten sposób da się stwierdzić wpływ rzeczowy, trudniej jest uchwycić wpływ formalny. Ponieważ forma i treść są od siebie wzajemnie zależne, zdarzenia te nie mogły przejść, nie pozostawiwszy śladów wpływu na formę. Jako możliwości wysuwają się tutaj: 1. hymniczna poezja, sławiąca królów, istniała już u ludu zwyciężonego i została wprost przejęta przez zwycięzców z przekształceniem, podyktowanem głęboką religijnością — przytem mogli dworscy śpiewacy królów egejskich poprostu przeszczepić formę i technikę na dwory eolskie; albo 2. oddawna istniejące już formy eolskie, wypełniły swe pieśni nową treścią, dostosowały się do nowych warunków, do nowej kultury, przyczem poetycka twórczość zwyciężonych mogła zawsze w jakiś sposób (n. p. jako wzór) oddziaływać pod względem treści. Pierwsze przypuszczenie wymagałoby istnienia egejskiego okresu bohaterskiej pieśni przed perjodem eolskim, do czego prócz trudności ściśle na tle treści, nic nas nie zmusza, ani nie uprawnia; tę trudność usuniemy, gdy przypuścimy, że pobudka wyszła tu od góry, z dworskich zwyczajów i z dworskiego ceremonjału, który kształtował się w naśladowaniu egejskiego życia dworskiego, ale przy pomocy środków, właściwych kulturze rodzimej. To sztuczne zapotrzebowanie, wychodzące ze strony książąt, wytworzyło także u Eolów gildy śpiewaków dzięki temu, że Eolowie przypadkowo umieli i lubili śpiewać. Że także tutaj musimy dopatrywać się wpływu obcego, świadczy zjawisko, iż w okolicach nawskróś greckich, w których naturalnie kultura ludu pierwotnego zniknęła dla nas bez śladu, pierwotny kolektywizm w śpiewaniu zachował się aż do czasów historycznych, szczególnie przy tej sposobności, przy której u Greków azjatyckich śpiewak zwykle występował, przy sympozjum (skolion).

Pojęcie podania i pieśni bohaterskiej jest wobec tego bardzo skomplikowane i przy ich rozwoju należy liczyć się także z wielu ubocznemi wpływami. Naszkicowany rozwój epopei wydać się może dlatego dziwnym, ponieważ dzisiaj jesteśmy przyzwyczajeni wywodzić wszystko najkrótszą drogą z magicznych albo religijnych pierwiastków. Wobec tego zaraz tutaj należy powiedzieć, że jeżeli także później spotykamy się z odosobnionemi początkami epopei sakralnej, to także w tej epopei jest rzeczą

zupełnie jasną, że mamy w niej do czynienia tylko z zewnętrznem, samej treści dotyczącem przeniesieniem epopei świeckiej, zwłaszcza, że sam cel także sakralnej epopei pozostaje świeckim (dydaktycznym).

Rozwój treści epopei śledziliśmy aż do tego punktu, w którym nastąpiło połączenie chwały bohaterów z grecką religijnością. To połączenie posiada znaczenie doniosłe, bo w tym punkcie pieśń bohaterska oddziela się od ogólnej podstawy poezji hymnicznej: wskutek wyparcia religijności pieśni bohaterskiej (która stała się konwencjonalną) przez żywiołową religijność przybyszów, traci pierwotny, właściwy charakter i przyjmuje zato nowy, który w przeciwstawieniu do hymnu określamy właśnie jako pieśń bohaterską. Jest jednak znanym faktem, że rozwój postępuje prawie zawsze w schemacie odgałęziającej się specjalizacji i że pień, z którego coś się wydziela, żyje nadal, jakkolwiek może nie w tej samej formie. Tem się tłumaczy, że hymn istnieje obok pieśni bohaterskiej i oczywiście w jej formach, różniąc się od niej naturalnie swem wyłącznem odnoszeniem się do bogów. Po tem, cośmy powiedzieli, łatwo przyjdzie określić literackie stanowisko hymnu: jest to przeniesienie tematu pieśni dworskiej na kult; w swoim etosie i w swej formie jest on przeto świeckim, w swych słowach duchownym: w ten sposób przypomina on średniowieczne duchowne motety, komponowane do ulubionych melodyj świeckich, i liczne duchowne parodje pieśni świeckich, których ulubione melodje chciał także kościół posiadać. Wobec tego między hymnem a eposem, istnieje bardzo ścisły, genetyczny związek. Pomimo tego, że zachowane nam hymny są późne, późniejsze nawet od eposów homeryckich, świadectwo jednakowoż ich jest ważne. Jeżeli także tutaj zastosujemy metodyczny punkt widzenia, że mianowicie formy, które zrosły się z kultem, zachowały się wtym stanie, jakiego wymagał obrządek, wtedy hymny naprowadzają nas pewniej, niż inne wskazówki, na powstanie epopei, wtedy posiadamy w nich nie tylko przykłady na istnienie odosobnionych rapsodyj, lecz także dowody ich pierwotnej formy i charakteru. W każdym razie ich religijna zawartość musiała być dawniej znaczniejsza, a że tak było, da się udowodnić na podstawie epopei, z którą hymny mają wspólny etos i charakter duchowy, jako wierne obrazy kultury swej lekkomyślnej epoki, dla której boskość była już tylko czczą formułą, bogowie zaś byli romantycznemi, czarodziejskiemi wytworami, arabeskami, które chętnie poddawały się grze wyobraźni; pomimo tej patyny, nie wolno zapominać, że zabarwienie pierwotne było inne.

Jak w każdym gatunku literackim, tak też w pieśni bohaterskiej rozwinęły się obok nakreślonej formy zasadniczej, formy nowe, wtórne, i to przez dostosowanie pieśni bohaterskiej, stylu epickiego, do tematów pierwotnie innego rodzaju.

z biegiem żywej tradycji i uprawiania sztuki, która była skłonna i potrafiła te treści zupełnie z sobą zasymilować. Za najwcześniejszą formę wtórną musimy, ściśle biorąc, uważać hymn, ponieważ on wciąga do stylu epickiego treść pierwotnie z innego zakresu — o ile ta treść nie jest tylko projekcją życia dworskiego, bo przecież zgodnie z asymilacją formalną idzie także asymilacja treści. Do tych form wtórnych dołączyły się potem właściwe podania i baśnie wędrowne, religijne legendy i refleksje i w epoce najwyższej technicznej doskonałości, która — jak to zwykle się dzieje — zeszła się z epoką największej pustki duchowej, dołączyły się przeżytkowe formy epopei, mianowicie w swoich różnych formach poemat dydaktyczny, który ramy, przez epopeję stworzone, wypełnia suchą mądrością książkową i życiową; potem parodja i trawestacja, która już nie zamierza wyrównywać przedziału, między formą a treścią istniejącego wskutek wyboru tematu, lecz przeciwnie stara się go jeszcze sztucznie rozszerzyć. Uwzględnienie grupy form wtórnych pieśni bohaterskiej, które powstanie swoje zawdzięczają tylko podobnej treści, ale wskutek wzajemnej zależności formy i treści przekształciły także znacznie i styl epopei, umożliwia nam dopiero wniknięcie w rzeczywiste dzieje epopei, a historyczne ujęcie n. p. już „Odyssei" w jej stosunku do „Iljady"; wyjaśnia to nam również ciekawy fakt, dlaczego technicznie lepiej wykończona „Odysseja" stała w ocenie ludzkości zawsze daleko poza „Iljadą": to zjawisko znajduje dla siebie także literackie uzasadnienie, bo doskonałą jednolitość formy z treścią mamy tylko w „Iljadzie", która reprezentuje zasadniczą formę epopei, w „Odyssei" natomiast, wskutek wciągnięcia do niej wątków, pierwotnie obcych pieśni bohaterskiej (mianowicie baśniowych), mamy między stylem i treścią sztucznie tylko nawiązaną jedność, a więc formę już wtórną; pomimo równych zresztą zalet, forma zasadnicza zawsze odniesie w podobnym przypadku zwycięstwo.

W ten sposób wyczerpaliśmy wskazówki o prehistorji epopei. Jeżeli teraz ujmiemy razem poszczególne momenty, otrzymamy mniej więcej obraz następujący: Eolowie jeszcze przed wywędrowaniem do Egei i Azji Mniejszej uprawiali w swej ojczyźnie, Tessalji, w popularnej u nich mierze wierszowej, mianowicie w daktylu, prócz innych, nie zróżniczkowanych jeszcze form liryki, także ballady, które może traktowały również ich podania plemienne. Pierwotna ich forma nie była stała: mogła mieć postać ody, mogła być stroficzna, stosownie do gustu śpiewaka i tej lub innej formy metrum. Dopiero z biegiem czasu, gdy jakaś melodja stała się ulubioną, zdobyła dla pewnej pieśni popularność pieśni ludowej i wywędrowała razem z kolonistami, powstawały warjanty i dalsze utwory w tym rodzaju wiersza. Do osobnego literackiego gatunku doprowadziło to metrum dopiero w nowej ojczyźnie wyspowej lub azjatyckiej przez połączenie się z obcą duchową kulturą i z nowemi społecznemi

warunkami, — przez związek z kultem władców i przez przemianę śpiewaka „z bożej łaski“ na śpiewaka dworskiego, na urzędnika, — nakoniec przez nadanie pieśni celu, która teraz otrzymała charakter hymnu. W dostosowywaniu się do ceremonjału dworskiego stawała się także pieśń ceremonjalną i przybierała stałe, skostniałe formy. Powstał nowy gatunek liryki, który oddalał się od liryki przez to, że ograniczał się do jednego, określonego metrum, a także i przez to, że znajdował specjalnych dla siebie opiekunów w książętach i że uprawiały go pewne rodziny śpiewaków. Ograniczenie się do jednego metrum pomagało znacznie w uzyskaniu poetycznej wprawy, ułatwiało i mechanizowało wprost technikę poetycką (jak swego czasu jedynowładztwo wiersza aleksandryjskiego u Francuzów i Niemców), tak że wiersz sam przez się posiadał już pewien etos, pociągał poetę na swoje tory i wprost dawał mu przepisy co do języka i techniki, co do formy i treści; tak również tworzy i myśli za dzisiejszego przeciętnego poetę nasz wyrobiony język poetyczny, jeszcze bardziej zaś zjawisko podobne występowało w starożytności, w której mniej zróżniczkowane stosunki kulturalne i oficjalny charakter śpiewaków i pieśni pociągały za sobą większą jednostajność i kierunku i produkcji; z tem zjawiskiem spotykamy się znowu w średniowieczu. Nie jest to przypadkiem, że heksametr, poza liryką eolską na wyspach, spotykamy wyłącznie w Azji Mniejszej; oczywiście było to metrum narodowe, metrum poezji dworskiej. Elegja potwierdza to przypuszczenie, bo ona opiera się na dworskiej pieśni pogrzebowej. W przeciwstawieniu do metrum ograniczenie się do pewnego tematu posiada znaczenie podrzędne; oczywiście między formą a tematem zachodził pewien określony stosunek, ale w poezji forma jest właśnie czemś żywotnem, co s t w a r z a sobie materjał, a nie tylko go k s z t a ł t u j e. Dla treści tych pieśni miarodajne były specjalne stosunki kulturalne greckich osad w Azji Mniejszej. Nie mamy powodu do przypuszczenia, że pieśń bohaterska była stroficzna; jej formą była zawsze raczej forma rapsodji, którą poznaliśmy z eposu; są to pieśni o jednym wątku, które, rezygnując ze skomplikowania stosunków i epizodów, opiewają bohaterskie czyny bogów i ludzi („Od.“, 1, 338); stoją one w takim stosunku do eposu, jak mniej więcej pieśń o rogowym Zygfrydzie (vom hürnen Siegfried) do pieśni o Nibelungach. Ta forma zależy już od wymagań praktycznego życia; w czasie, w którym pieśń należała jeszcze do atrybutów zbytku dworskiego i — jak sobie wyobrażamy — uprawiana tam była codziennie, poszczególne pieśni były raczej małe i zaokrąglone w sobie, a nie obliczone na większą jakąś zwartą całość, jakkolwiek treścią swą całości takiej się nie sprzeciwiały — podobnie jak n. p. romance Cyda pierwotnie były śpiewane każda dla siebie, bez myśli o jakiejś całości, które jednakowoż można było bardzo łatwo i dobrze połączyć w jedną

całość. Kultowym odpowiednikiem tej wesołej świeckiej poezji są zachowane hymny, które tak mało zgodne są z naszemi pojęciami o poezji religijnej; w stylu stereotypowym opiewa się tam życie i chwałę boga, przyczem religijne uczucie mechanizuje się i zanika w utartym frazesie. Ale mimo to świadectwo hymnów, jako jedynych zabytków tej poezji, jest dla przedepickiej pieśni bohaterskiej bardzo cenne. Chociaż bowiem z takiem uznaniem w epoce hellenistycznej uprawiane epyljon nie jest w gruncie rzeczy niczem innem, jak tylko rapsodją, jaką stwierdziliśmy dla epoki przedepickiej, epyljon jednak należy tylko ostrożnie wciągać tutaj do porównania, gdyż nie wiemy przecież dokładnie, czy mamy w niem do czynienia niejako z epigonem tej starej sztuki, z jej bezpośredniem następstwem, czy też nie jest ono raczej utworem sztucznym, opierającym się na rapsodjach homeryckich eposów; w tym przypadku trzebaby przyjąć, że już Aleksandryjczycy uznawali, że epopeja opiera się i wypływa z rapsodji i z tego spostrzeżenia czerpali nowe podniety dla swej literatury. Nie można jednak uważać tych pieśni wogóle za ułamki eposów, ponieważ brak im tego czynnika, który dopiero wytwarza epopeję, t. j. kompozycji, przykrojenia części do całości. Dlatego też „Cyd“ jest tylko cyklem romanc, a nie eposem, bo sama tylko jedność tematu nie czyni zadość pojęciu kompozycji, które ponadto od każdej części wymaga funkcjonalnego stosunku do całości. Naturalnie, że łatwo przychodzi do połączenia pieśni, treścią pokrewnych, jak też już wcześnie połączono w cykle pieśni o Zygfrydzie i romance Cyda, i ta tylko parataktyczna kompozycja jest koniecznem założeniem dla hypotaktycznej kompozycji eposu; w homeryckich eposach ten pierwszy rodzaj (kompozycja parataktyczna) nie jest jeszcze zupełnie przezwyciężony. Natomiast pieśń poszczególna pozostawiła w zwartej koncepcji epopei wyraźny ślad: nie tylko dominuje w niej jeden tylko wątek, także czas i miejsce łączą się w pewną jedność, tak że nawet główna akcja w stosunku do całości opowiadania wypada dość drobnostkowo.

Dla tego rozszerzenia się rapsodji w epopeję, dla rozwinięcia jej pod względem materjału, należy zapewne przedewszystkiem za czynniki wytyczne uważać powody zewnę rzne, mianowicie szczególną sposobność, przy której śpiewak był zmuszony służyć swą pieśnią ponad zwyczajną miarę czasu, a więc mianowicie uroczystości kultowe albo świeckie na dworze. Inne ludy europejskie nie posiadają dlatego samodzielnej epopei, lecz tylko epopeję książkową, zależną od greckiej, że nie miały sposobności nadać swym poszczególnym pieśniom większego rozmiaru — nieorganicznie też stoi u nich obok ballady i romancy epopeja książkowa. Inaczej na dworach greckich książąt z ich uroczystościami. Aby móc należycie ocenić wartość tego czynnika, musi się nie tylko uwzględnić orjentalny szeroki gest

w życiu, który dla przyjemności, mogącej się wydać monotonną, potrafi rozrzutnie poświęcić wiele godzin (przypomnijmy sobie dramatyczne agony w Atenach, podczas których Ateńczycy przysłuchiwali się jednej trylogji około dziesięć godzin), lecz także nasze stosunki, w których i my — pomimo ogromnej odległości, kulturalnie oddzielającej nas od owej epoki — możemy często dla uroczystych, często zresztą zupełnie obojętnych produkcyj (t. zw. akademij), poświęcać całe godziny. Rozwój eposu postępował bardzo małemi krokami, a te stosunki zewnętrzne, owe uroczystości, nie tylko wpływały nań dodatnio, ale wprost dawały mu rację bytu. Bo nie należy przypuszczać, żeby jakiś poeta tworzył coś dla jakiegoś niebezpośredniego, niekonkretnego celu, n. p. dlatego, by dać wyraz realny swej literackiej ambicji dla nieobecnej publiczności, ponieważ motywy twórczości są zawsze racjonalne i tem samem muszą odpowiadać ówczesnym stosunkom kulturalnym i możności uczestniczenia w nich poetów. Nawet dramat ateński nie wznosił się początkowo ponad cel konkretny, t. zn. ponad uroczystość i zawody rywalizatorskie, ponieważ pojęcie literatury, stworzone przez publiczność czytającą, a zaczynające wytwarzać się za czasów Peryklesa, nie było jeszcze znane. Możemy wobec tego przypuszczać, że poeci śpiewacy poświęcali szczególniejszą uwagę i występowali z dokładniejszem przygotowaniem się przy tej stosunkowo rzadkiej sposobności (połączonej zapewne z zawodami), przy której mogli zabłysnąć przed szerszem forum i wśród bardziej uroczystego nastroju. Chodziło o to, by zdobyć sobie wieniec sławy i wybić się w pieśni ponad licznych współzawodników; łatwo można uwierzyć, że przy takich sposobnościach recytowano słuchaczom nie tylko treścią swą łączące się cykle pieśni, lecz także wiązano już artystycznie pewne wątki w pieśniach, które musimy określać jako eposy.

Wyjątkowe te, choć regularne okoliczności tłumaczą nam zresztą też znaczną objętość eposów. Nie możemy wprawdzie powołać się na określone liczby wierszy, ponieważ nie jesteśmy uprawnieni do uważania objętości homeryckich eposów za coś ustalonego: w każdym razie sam fakt istnienia poematów obszerniejszych daje dość do myślenia. Wyjdźmy z pieśni poszczególnej. Także ze względu na hymny mamy prawo przyjmować, że pieśń dworska miała mniej więcej objętość rapsodyj (nie ksiąg) homeryckich; ponieważ według naszego przypuszczenia epos powstało drogą okrężną przez ujęcie razem poszczególnych pieśni, objętość rapsodyj waha się od 600—1000 wierszy, jest więc nieproporcjonalnie większa od objętości naszych ballad i romanc. Tej zewnętrznej objętości odpowiada jednak także budowa zewnętrzna, ujawniająca się w spokojnem, szerokiem traktowaniu tematu i w powolnym rozwoju akcji. Mierząc tą przeciętną miarą poszczególnej pieśni, redukuje się potem oczywiście i epos homeryckie do naturalnej miary, po-

nieważ stosunek zostaje utrzymany; odpowiednio do tej czynności, do tego stylu poetów, musimy sobie wyobrażać miarę gotowości, z jaką publiczność mogła tych pieśni słuchać. Trafnie możemy porównać z tem zjawiskiem rozrost tragedji z tetralogją i genezą nowoczesnych seryj romansów, n. p. Balzaca, W. Huga, Karola Maya, o które publiczność wprost dopominała się od twórców.

Pierwotna pieśń dworska stała się więc, dzięki uroczystościom, eposem; z upadkiem życia dworskiego, upadła także i zginęła pieśń dworska, poszczególna rapsodja; wraz z jakością słuchaczy upadła również jakość śpiewaków, ale uroczystości utrzymały się u Greków, a wraz z niemi — prócz hymnów — przez nie i dla nich stworzone epos.

Lwów.

JULJUSZ KLEINER.

WIERSZ W „BAJKACH I PRZYPOWIEŚCIACH" KRASICKIEGO.[1])

Gdy Xiążę Biskup Warmiński układał zbiór „Bajek i przypowieści", podzielał całkowicie zdanie Lessinga, że „krótkość jest duszą bajki". Ideał nie był zresztą nowy. Zwięzłość cechowała apologi Ezopa, a Fedrus mówił do czytelnika: „Si non ingenium, certe brevitatem approba". Znalazł się potem — w IX w. po Chr. — poeta bizantyjski, diakon Ignatios, z Gabriasem utożsamiony, który przetworzył Ezopa w tetrasticha. Przykład ten zachęcił jednego z licznych bajkopisów francuskich XVII w., Benserade'a, do ułożenia czterowierszów, które wyryto w parku wersalskim pod grupami bohaterów Ezopowych.[2])

Przeciwko takiej krótkości La Fontaine zwracał się z wyraźną niechęcią:

> „Phèdre était si succinct, qu'aucuns l'en ont blamé;
> Esope en moins de mots s'est encore exprimé.
> Mais sur tout certain Grec renchérit et se pique
> D'une élégance laconique;
> Il renferme toujours son conte en quatre vers:
> Bien ou mal, je le laisse à juger aux experts"

---

[1]) Studjum niniejsze, będące częścią większej całości, ogranicza się do zbioru bajek z r. 1779; „Bajek Nowych" nie wciąga w zakres badania.

[2]) Oto przykład:

> „La Grue interrogeait le Cygne, dont le chant
> Bien plus qu'à l'ordinaire, était doux et touchant.
> Quelle bonne nouvelle avez-vous donc reçue?
> C'est que je vais mourir, dit le Cygne à la Grue".

Z poglądem La Fontaine'a solidaryzowali się naogół i w praktyce i w teorji Francuzi XVIII w. D'Ardène [1]) n. p., głosząc, że bajka winna być krótka, wyjaśnia, że liczyć ma ona mniej więcej 25–30 wierszy, co najwyżej 50.

Wiąże się z tą kwestją rodzaj wiersza. Zwolennicy skrajnej krótkości obierali wiersze równomierne, zwolennicy rozmiarów większych starali się osiągnąć tok swobodny i naturalny przez wiersz urozmaicony. [2])

W Polsce odbiły się również te dwa prądy. Bajka krótka, której tradycja sięgała aż do ośmiowierszów Reja, znalazła się w przekładach z Gabriasa (ochrzczonego Gabryelem), dalej na łamach „Monitora“, w którym sześciowierszami urozmaicała czasem artykuły; w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych“ reprezentowały ją czterowiersze Zabłockiego. Krasicki, wybierając formę jak najkrótszą, odrazu jednak okazał przedział, istniejący między jego metodą, a Gabriasem lub Benseradem. Nie narzuca on zgóry jednostajnej formy; forma ma być taka, jakiej treść wymaga. Ani słowa zbyt wiele — ale też nie za mało. Idealnie krótka może być nie tylko bajka czterowierszowa. Krasickiemu chodzi o ekonomję i ścisłość największą, nie o jednostajność formy. Przeciwnie — chce, by pomimo jawnego dążenia do krótkości czytelnik nigdy nie czuł, że chodzi mu o dociągnięcie wiersza do miary zgóry określonej; to też w czterech częściach tak rozmieszczał bajki, żeby w każdej reprezentowane były utwory różnej długości, i starał się przytem, by nigdy nie gromadziła się grupa utworów o tej samej ilości wierszy; co najwyżej pozwolił sobie na zestawienie czterech bajek równo długich — i to tylko raz jeden. (W cz. I: „Osioł i wół“, „Dąb i dynia“, „Derwisz i uczeń“, „Podróżny i kaleka“ — są sześciowierszowe, ale przed niemi jest jedna 4-wierszowa, jedna 10-wierszowa, tak że i tutaj widać celowe grupowanie bajek o różnej długości).

U autora, u którego z naturalnością największą myśl zamykała się w oktawie i doskonale godziła się w jej obrębie z podziałem na dwuwiersze, nie wyda się niczem sztucznem, że, gdy starał się o zwięzłość, mieścił temat w utworze krótszym od oktawy — w czterowierszu lub sześciowierszu. Są to istotnie dwie zasadnicze formy bajek: na 106 bajek 40 jest sześciowierszowych, 33 czterowierszowych — przyczem czterowiersz

[1]) Zbiór bajek („Oeuvres posthumes“, Marseille, 1767, t. I) d'Ardène poprzedził rozprawą („Discours préliminaire sur la Fable“), która właśnie dzięki przeciętności swojej doskonale odzwierciedla panujące poglądy. — Z utworów d'Ardène'a, nie uwzględnionych dotąd przez krytyków polskich, korzystał również Krasicki, co wykażę w studjum obszerniejszem o „Bajkach i przypowieściach“.

[2]) D'Ardène pisze: „Je ne voudrois point qu'une Fable fut remplie d'un bout à l'autre de vers de la même mesure. La Fable. est ennemie de toute contrainte... Composer des Fables par quatrains ou sixains ce seroit leur donner un air de stances que l'apologue ne comporte pas“ (str. 43–44).

tak silnie włada kształtowaniem formy, że nie tylko dłuższe bajki dadzą się czasem podzielić na całości czterowierszowe (n. p. w cz. I „Lew i zwierzęta“), ale sześciowierszowe są czasem bajką czterowierszową z objaśnieniem, spotęgowaniem lub epilogiem; dziewięć bajek możnaby tak rozdzielić na czterowiersz i dwuwiersz (n. p. w cz. II „Strumyk i fontanny“). Bajek ośmiowierszowych jest 20, liczba wszystkich dłuższych wynosi 13 (3 dziesięciowierszowe, 7 dwunastowierszowych, 2 czternastowierszowe, jedna ośmnastowierszowa).

Pragnąc formy prostej, niewyszukanej, Krasicki nie wprowadził ani sekstyny ani oktawy. Dawał dwuwiersze, które pozwalały silnie uwydatniać pauzy myślowe — ale o zalecanej swobodnej rozmaitości wiersza nie myślał. Jego bajka nie miała być swobodna. Gdy bajkopisarze w stylu La Fontaine'a byli gawędziarzami lub causeurami — do pierwszych należał Gellert, do drugich mistrz francuski — Krasicki w bajkach jest, jak Lessing, szermierzem słowa — ma ton dysputy, polemiki lub szybko a niemylnie ciśniętego pocisku-dowcipu. Tylko że ten pocisk nie ma nagłości; jest on czemś gotowem, opracowanem, przemyślanem długo i starannie — i w chwili stosownej użytem. Krasicki jest spokojnym i pewnym siebie uczestnikiem dysputy. Nie bawi się w rzucanie i odrzucanie ciosów lekkich, nie pobudza do konwersacji — rozstrzyga i zamyka dysputę. Jest u niego napięcie i skupienie intelektu i żąda on od słuchacza napięcia uwagi. Odczuwa i daje rozkosz pracy intelektualnej — wie i uznać każe, że myśli w sposób doskonalszy i bardziej uderzający wyrazić nie można. A na przekór tym, co jak Patru (Le Fontaine'owi radzący, by prozą pisał) i Lessing sądzili, że tam, gdzie o myśl chodzi, proza jest formą właściwszą — Krasicki w zgodzie z poglądami Pope'a [1]) okazał, że właśnie dla uwydatnienia ścisłości i struktury myśli wiersz jest formą idealną — i odczuł, że jeżeli bajka ma być środkiem przekonywania (jak Lessing podkreślał), rym i rytm są argumentami wagi niemałej.

Nadzwyczajne poczucie formy wierszowej, jakiego przed Krasickim nikt nie miał w Polsce, pozwoliło wycyzelować bajki w sposób niezrównany. Siła akcentu, którą daje rym, staje się w tych ubogich wyrazowo utworach środkiem plastycznym i dynamicznym. Przebaczenie i płacz starego czyżyka naprawdę brzmią w uszach i w sercu, umocnione rymem:

---

[1]) Pope powiada w przedmowie do „Essay on man“ (Studjum o człowieku): „Mogłem to prozą napisać, ale wybrałem wiersze i to rymowane, z dwu powodów: jeden wyda się jasnym, iż zasady, maksymy, wskazówki tak napisane, silniej uderzają czytelnika i łatwiej pozostają mu w pamięci; drugi może się zdawać śmiesznym, ale jest prawdziwy: mogłem je w ten sposób wyrazić krócej, niż w prozie — a nic pewniejszego, jak to, że znaczna część siły i wdzięku w argumentacji i w nauce zależy od krótkości i zwartości (conciseness)“.

„Tyś w niej zrodzon, rzekł stary, przeto ci wybaczę,
Jam był wolny, dziś w klatce, i dlatego płaczę“.

W katastrofach rym dopiero daje siłę pełną słowom „złapał“ lub „udusił“:

„Wtem, gdy się dymem kadzideł zbytecznych zakrztusił,
Wpadł kot z boku na niego, porwał i udusił“.

Rym też potęguje siłę słowa, które kończy zbiór bajek — „wszystkie owce głupie“.

Zdarzy się czasem rym mniej wykwintny (jak „prośbami-jagniętami“, II, 1), ale niema prawie przypadku, żeby rym uplastycznił słowo nieważne lub żeby słowo jakieś istniało dla rymu — niema prawie, bo dwie bajki są w ten sposób dziwnie zepsute — co prawda, dwie bajki, które wogóle niczem nie powiększają skarbca Krasickiego:

„Wół się śmiał, widząc mrówki w małej pracy skrzętne;
Wtem usłyszał od jednej te słowa pamiętne“.

„Wprzód się rozśmiał, rzekł potem człeku wilk ponury:
Znam, żeś słaby, gdy cudzej potrzebujesz skóry“. [1])

Ale mistrzostwo Krasickiego naprawdę okazuje się dopiero w rytmie i w tempie. Gdy chce spokojnie, dobitnie przeciwstawiać lub zestawiać poszczególne części bajki, buduje równoległe, zamknięte dwuwiersze, które pochwaliłby każdy teoretyk pseudoklasycyzmu. Niech jednak w bajce wystąpi różność w traktowaniu poszczególnych faz, wtedy Krasicki stworzy najprostszemi środkami arcydzieła rytmiki.

Oto pierwszy typ — sześciowiersz „Orła i jastrzębia“:

„Orzeł, nie chcąc się podłem polowaniem bawić, } I
Postanowił jastrzębia na wróble wyprawić.

Przynosił jastrząb wróble, jadł je orzeł smacznie. } II

Zaprawiony nakoniec przysmaczkiem nieznacznie, } III
Kiedy go coraz żywszy apetyt przenika:
Zjadł ptaszka na śniadanie, na obiad ptasznika“.

Zamiast trzech równych dwuwierszów trzy części różnej długości, a jednak niemal równoważne co do czasu trwania rytmicznego: najpierw tempo normalne w dwu wierszach, spokojnie dających założenie; teraz tempo zwalnia się — wyodrębniony wiersz trzeci, będący całością osobną, daje oczekiwane fakty, streszcza przebieg dłuższego czasu — a potem nagle

[1]) Kilka innych przykładów można dodać, które mniej są rażące: „Jak ja na to pracuję, i w wieczór i rano“ (Chleb i szabla). „Prawdę mówisz, rzekł szerszeń, i mnie to obchodzi“ (Pszczoła i szerszeń) (obchodzi = w XVIII w. martwi). „Niech się miary trzymają i starzy i młodzi i ostrożność zbyteczna częstokroć zaszkodzi“ (Groch przy drodze).

tempo staje się szybkie: wiersz czwarty jest tylko początkiem piątego, piąty tylko zapowiedzią szóstego, finalnego.

Zupełnie ten sam schemat treściowy i rytmiczny ma „Zwierciadło pochlebne". Bajka zaś „Jowisz i owce" dodaje do niego dwuwiersz końcowy — tak samo „Orzeł i sowa". Wzbogacenie jego i wydoskonalenie okazuje „Źrebiec i koń stary". Dwuwiersz początkowy, jak poprzednio („Gdy starszych przybierano w pozłacane rzędy, Gniewał się młody źrebiec na takowe względy"), trzeci wiersz pokrewny trzeciemu w schemacie omówionym, ale nie zamknięty, przechodzący w grupę dalszą („Przyszła kolej na niego; z początku był hardy, | Aż kiedy...") — wiersze o szybkiem tempie, przygotowujące finał, są liczniejsze — jest ich trzy („Aż kiedy w pysku poczuł munsztuk nader twardy, Gdy jeźdźca przyszło dźwigać, znosić rzemień tęgi, Gdy go ściskać poczęły dychtowne popręgi"), finał zaś rytmicznie zróżnicowany — o silnych zmianach dynamiki i pauzach wybitnych:

„W płacz nieborak; | a stary: || — Na co ten płacz zda się?
Chciałeś, || cierpże. || — Żal próżny, | kiedy po niewczasie".

„Furman i motyl" i „Baran, dany na ofiarę" różnią się brakiem części środkowej. Po dwuwierszu początkowym odrazu jest przyśpieszenie tempa; „Furman i motyl" kończy się efektownie jednym wierszem; dwuwiersz końcowy zaś w „Baranie" ma na początku podobnie wyodrębnioną część najsilniejszą, jak dwuwiersz o źrebcu („W płacz nieborak" [Źrebiec] — „Poznał swój błąd" [Baran]). Bajka „Lew i zwierzęta" zadowala się samem przyśpieszeniem tempa, przyczem, korzystając z większych rozmiarów, Krasicki skombinował schemat „Barana" (przyśpieszenie tempa bez poprzedniego zwolnienia w wierszu przejściowym) ze schematem „Orła i jastrzębia" (przyśpieszenie po wyodrębnionym spokojnym wierszu, zatamowane przytem chwilowo dla większego efektu przez uwagę wtrąconą):

„Lew, ażeby dał dowód, jak wielce łaskawy, ⎫
Przypuszczał konfidentów do swojej zabawy; ⎪ Dwuwiersze
Polowali z nim razem, a na znak miłości, ⎪ regularne.
On jadł mięso, kompanom ustępował kości. ⎭

Gdy się więc dobroć taka rozgłosiła wszędy, ⎫
Chcąc im jawnie pokazać większe jeszcze względy, ⎬ Trzy wiersze przyśpieszone.
Ażeby się na jego łasce nie zawiedli, ⎭
Pozwolił, by jednego z pośród siebie zjedli. } Finał pierwszy.

Po pierwszym, poszedł drugi, i trzeci, i czwarty. } Wiersz przejściowy.
Widząc, że się podpaśli, lew, choć nieobżarty, ⎫ Przygotowanie
Żeby ująć drapieży, a sobie zakału, ⎭ finału.
Dla kary, dla przykładu, zjadł wszystkich pomału". } Finał drugi.

Złączenie czterech wierszy ostatnich w jedną całość z silną pauzą wewnętrzną — silniejszą, niż w końcu wiersza — bardzo

efektownie przychodzi w bajce o „Myszy i kocie“ po trzech regularnych dwuwierszach części pierwszej:

„Zaczęła mysz egzortę; | kot jej pilnie słuchał,
Wzdychał, płakał... | Ta widząc, iż się udobruchał,
Jeszcze bardziej wpadała w kaznodziejski zapał,
Wysunęła się z dziury. | A wtem ją kot złapał“.

Nie można oczywiście twierdzić, jakoby we wszystkich przypadkach, w których Krasicki nie używa dwuwiersza o myśli zamkniętej, istniała wyraźna intencja artystyczna, celowe użycie formy swobodniejszej. Więcej niż połowa (63) bajek składa się z dwuwierszów, składniowo wyodrębnionych — to świadczy, że taka forma wydawała mu się dla jego zwartej myśli najstosowniejsza; ale nie krępował się regułami; jak nie myślał o tem, by koniecznie ułożyć bajkę w czterowiersz lub sześciowiersz, tak nie myślał o stałem zachowaniu oddzielonych par wierszowych. Gdy chodziło mu o to, by ruch większy wprowadzić, wtedy łączył w całość trzy i więcej wierszy, szczególnie chętnie grupując w całość rytmiczną wiersze przed zakończeniem. Podobnie postępował wewnątrz wierszy poszczególnych — z reguły wiersz jest całością składniową, w której po siódmej zgłosce znajduje się mała pauza zdaniowa i rytmiczna — ale dla ożywienia służą różne odmiany. Zdarza się podział wiersza na trzy całkiem odrębne części — chociaż z zachowaniem średniówki po zgłosce siódmej:

„Wyjdź z dołu! | — Nie, nie wyjdę!... | — My będziem podnosić“. —
(„Wilk i owca“)

„Rzekła: || — Okrutnyś, | żarłok, | tyran... || już nie żyła“.
(„Lew pokorny“)

„Że milczała: — Niewdzięczna! — żwawie ją ofuknie.
Więc rzekła: — Bóg ci zapłać!... a z czego te suknie“.
(„Owieczka i pasterz“)

Już te wiersze wskazują, jak Krasicki umie efektownie wprowadzać całości zdaniowe, krótsze od wiersza. „Wilk pokutujący“ doskonałą swą rytmikę w ten sposób buduje, że kilkakrotnie momenty najważniejsze określa dobitnym, krótkim półwierszem:

„Wzięły wilka skrupuły. Wiódł łotrowskie życie,
Więc ażeby pokutę zaczął należycie,
Zrzekł się mięsa. Jarzyną żyjąc przez dni kilka,
Znalazł na polowaniu znajomego wilka.
Trzeba pomóc bliźniemu! Za pracę usłużną
Zjadł kawał mięsa; gardzić nie można jałmużną.
. . . .
Nazajutrz, widząc cielę, że z krową nie chodzi,
Zabił je“.[1])

---

[1]) Por. także w „Ślepym i kulawym“ paralelizm rytmiczny wierszy:
„Ślepy wprost; || i choć z kijem, | uderzył łbem w drzewo.
Ślepy wbród, || sakwy zmaczał; | nie wyszli bez szkody“.

Uwydatniać umie Krasicki siłę wyrazu i dawać mu plastykę, przenosząc mocny czasownik z jednego wiersza na początek drugiego i odcinając go silną pauzą od dalszej części lub wogóle rozpoczynając wiersz od silnie akcentowanego czasownika: „Nakoniec z zuchwałości takowej markotny, Porwał go". („Jastrząb i sokół"). Na tym środku opiera się nie sama rytmika, ale plastyka wiersza „Bogacz i żebrak":[1])

„Żebrak panu tłustemu gdy się przypatrował,
Płakał. | Tegoż wieczora tłusty zachorował:
Pękł z sadła. | Dziedzic po nim gdy jałmużny sypie,
Śmiał się żebrak nazajutrz, i upił na stypie".

Rytmiczną doskonałość bajek tem bardziej cenić należy, że styl Krasickiego nasuwał dla rytmiki trudność wielką. Gromadząc w krótkim utworze same rysy istotne i układając je często w antytezy, skupiał na przestrzeni kilku wierszy znaczną ilość słów o bardzo silnym akcencie; wiersz skutkiem tego mógł stać się ciężki, zatracić płynnośc i lekkość, a nawet jednolitość, bo — jak łatwo przekonać się można z mówienia, każdy wyraz o silnym akcencie pociąga za sobą pauzę — a kilka pauz, nieuzasadnionych należycie ogólnym tokiem rytmu, rozrywa jedność wiersza.[2])

Jak poeta z takiemi trudnościami igrał, wskaże nowe arcydzieło rytmiki — typu zupełnie odmiennego: „Atłas i Kitaj". Efekt tej kapitalnie opowiedzianej historyjki polega na wielokrotnem zestawianiu dwu wyrazów o bardzo silnym akcencie (atłas i kitaj), na ich umieszczaniu w różnych miejscach wiersza i kombinowaniu z kilku innemi wyrazami, również akcentowanemi wybitnie:

„*Atłas* w sklepie z *kitaju* żartował do woli.
Kupił *atłas* pan sędzic, *kitaj* pan podstoli
A że trzeba pieniędzy dać było kupcowi.
Kłaniał się bardzo nisko *atłas kitajowi.*
Gdy przyszło dług zapłacić, a dłużnik się wzbraniał,
Co rok się potem *kitaj atłasowi kłaniał*".

Nie będzie przesadą twierdzenie, że w sposobie traktowania rytmu wierszowego i zdaniowego Krasicki znalazł jedynie właściwą drogę pośrednią między nadmierną regularnością pseudoklasyków, a późniejszą zbytnią swobodą romantyków, chcących wiersz i zdanie od siebie uniezależnić. Wiersz naogół

[1]) Plastykę tej bajki uwydatnił już K. M. Górski, porównując ją z obrazem flamandzkim, ale nie zaznaczył roli, jaką tu spełnia rytmika.

[2]) Łatwo znaleźć przykłady pouczające u Norwida. — Raz jeden tylko Krasicki zbytnio obciążył wiersz zestawieniem trzech wyrazów o silnym akcencie zdaniowym: „Dał miejsce wołu małpie lew, by go bawiła" („Wół minister"). Ale w tym wierszu chodziło zdaje się o efekt komiczny rytmiki (osiągnięty głównie przez pauzę niezwykłą po ósmej zgłosce), o jakieś oddanie podskoków małpich.

odpowiadać powinien strukturze zdania — jeżeli jednak dla wyrazistości lub nastroju potrzebna jest rytmika zdania, niezgodna z wierszem, błędem byłoby naginać słowa do martwego schematu. Urozmaicanie pauz (pod warunkiem, że w miejscu średniówki regularnej zawsze kończy się wyraz), przeciąganie końca zdania do wiersza następnego, rozdzielanie dwuwiersza i grupowanie kilku wierszy w zdanie — to wszystko może podnosić piękność i żywość poezji — ale działa naprawdę wtedy dopiero, gdy ucho słuchacza przyzwyczajone jest do regularności wiersza i zmianę odczuwa jako urozmaicenie. To też zwłaszcza w poezji opowiadającej i refleksyjnej przewagę muszą mieć wiersze regularne. I tak właśnie jest u Krasickiego. W utworach rytmicznie najruchliwszych nie zdarza się przecież nigdy, by wszystkie wiersze były nieregularne. Zwykle poeta zaczyna i kończy regularnie, w środek zaś wkłada wiersze urozmaicone. Nawet „Bogacz i żebrak“ ma ostatni wiersz regularny. W najruchliwszej z innych bajek — p. t. „Jastrząb i sokół“ — tok zwykły, spokojny ma wiersz początkowy i dwuwiersz ostatni. Niemniej ruchliwa historyjka o spacerze człowieka ze zdrowiem, jako dłuższa, ma obok wiersza początkowego tok regularny w obu dwuwierszach ostatnich.

Krasicki spełnił postulat Słowackiego, że rytm powinien być „taktem, nie wędzidłem“. Ale taktem jest u niego zawsze.

Lwów.

ANNA CHOROWICZOWA.

ZE STUDJÓW NAD ARTYZMEM BALLAD I ROMANSÓW MICKIEWICZA.

Uwagi wstępne.

Studja niniejsze — jak w tytule zaznaczono — nie roszczą sobie bynajmniej pretensji do wyczerpania kwestyj, związanych z problemami artyzmu „Ballad i Romansów“. Ujmują one sprawę nie z punktu widzenia genetyczno-historycznego, ale na drodze opisu usiłują z „Ballad i Romansów“ wydobyć te momenty, w których przejawiają się tendencje artystyczne twórcy. Nie ma też to być t. zw. analiza estetyczna, badająca utwór z punktu widzenia wrażeń, odbieranych przez czytelnika. Rzecz ujęta ze stanowiska artystycznego, t. zn. chodzi o wydobycie drogą analizy tych intencyj artystycznych, które przyświecały Mickiewiczowi przy pisaniu ballad, a tą drogą o uzyskanie nietyle

przyczynków do jego psychologji tworzenia ile raczej do charakterystyki kształtu jego tworów [1]).

Z punktu widzenia dalszej twórczości Mickiewicza mają ballady, pierwsze jego drukowane utwory, specjalne znaczenie jako zarodek tego, co w dziełach późniejszych miało wystąpić w postaci spotęgowanej i wzmocnionej. To też z tego stanowiska uwzględniałam w studjach niniejszych też te momenty, które mają znaczenie ze względu na późniejszą twórczość Mickiewicza. W „Dodatku" pokusiłam się o wykazanie w dalszej ewolucji twórczości Mickiewicza rozwoju jednej z tendencyj artystycznych, która, kiełkująca, zauważyć się daje już w balladach.

Zaznaczam, że w studjach niniejszych materjał badań stanowiły wyłącznie „Ballady i Romanse", zawarte w pierwszym tomiku „Poezyj" Mickiewicza.

I.

Tytuły „Ballad i Romansów".

Zagadnienie tytułu zarówno w utworze o charakterze epickim, jak lirycznym, traktowane było dotychczas po macoszemu. Jedynie chyba W. Conrad [2]) zwrócił uwagę na tytuł z punktu widzenia estetycznego. A jest to jednak zagadnienie dość ważne.

Tytuł jest przecież pierwszym momentem, w którym następuje zetknięcie się czytelnika z utworem. Tytuł nastraja odpowiednio czytelnika, wytwarza specjalną atmosferę, właściwą utworowi. Dobrze dobrany tytuł może dla utworu usposobić korzystnie, zaostrzyć uwagę a nawet pewne momenty wyjaśnić. Źle dobrany tytuł może przeciwnie zniechęcić zgóry, może wprowadzić dysonans, który z trudnością da się potem usunąć. I z historycznego punktu widzenia zagadnienie tytułu jest bardzo interesujące. Ewolucja typu tytułu, jego charakterystyczny wygląd w różnych epokach — to zagadnienia, nad któremi warto się zastanowić.

W stosunku do „Ballad i Romansów" Mickiewicza należy z punktu widzenia tej sprawy wyróżnić dwa momenty: po pierwsze: tytuł „ballady i romanse", obejmujący całość, po drugie: tytuły ballad poszczególnych. Nazwa „ballady i romanse" ma charakter programowy i jest wyraźną zapowiedzią

---

[1]) Co do odróżnienia tych stanowisk por. Łempicki Z.: W sprawie uzasadnienia poetyki czystej. (Księga Pamiątkowa ku czci prof. Twardowskiego. (Przegląd filozoficzny, XXIII) Lwów, 1921).

[2]) Conrad W.: Der aesthetische Gegenstand. (Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, t. III (1908), s. 487, 488 i 497, 498).

bojową. Świadczy o zdecydowanem stanowisku młodego poety i o jego odwadze — wniosek zresztą nienowy.

Tytuły ballad poszczególnych mają pewną wartość w stosunku do zbioru, jako całości — przedewszystkiem jednak stanowią jedność nierozerwalną z balladami poszczególnemi.

Wśród tych tytułów wyróżnić się daje parę typów. Przeważa typ, w którym tytuł ma znaczenie jako przygotowanie nastroju z jednej strony, z drugiej ma pewien walor jako zapowiedź tego, co w danej balladzie będzie motywem najistotniejszym. Poeta w tytule wskazuje wyraźnie ten motyw i przez to osiąga ten efekt, że czytelnik w chwili, w której motyw ten występuje, przygotowany jest na coś ważnego, a uwaga jego jest „nastawiona“ i reaguje silniej. Tytuł n. p. „Świtezianka“ wskazuje odrazu, że ośrodkiem akcji będzie jakaś świtezianka, i w ten sposób poeta odrazu uchyla przed czytelnikiem zasłony tak, że czytelnik wie, z kim ma właściwie w balladzie do czynienia. To też, gdy poeta stwierdza „Kto jest dziewczyna — ja nie wiem“, czytelnik wie, że jest to nieświadomość udana i że intencją poety jest, aby również czytelnik domyślał się, kim jest dziewczyna. W ten sposób następuje wprawdzie z jednej strony zachwianie wiary w prawdomówność poety, ale z drugiej strony czytelnik wprowadzony jest odrazu w właściwy krąg fantastyki balladowej i przygotowany jest na to, że będzie miał do czynienia z siłami nadziemskiemi.

Podobne znaczenie ma tytuł „Pani Twardowska“. Przez wprowadzenie tego tytułu osiąga poeta ten efekt, że w chwili wystąpienia pani Twardowskiej czytelnik wyczuwa odrazu, że następuje szczytowy punt ballady.

Podobnie pomyślany jest tytuł „Rybki“, „To lubię“ [1]) i „Lilij“, przytem tytuł „Lilij“ specjalnie jest charakterystyczny. Motyw lilij ma tutaj znaczenie motywu naczelnego w tym sensie, że nie tylko uwaga czytelnika ma być specjalnie nastawiona wówczas, gdy o tych liljach mowa jest w balladzie, t. j. wchwili ślubu Pani, ale lilje są zarazem mimowolnem narzędziem kary, którą zbrodniarka sama na siebie ściąga. Idea tego tytułu da się może porównać do częstego tytułu ballady o zbrodni i karze, użytego n. p. przez Schillera w „Kraniche des Ibykus“.

Inny typ tytułu występuje w „Świtezi“, „Powrocie taty“, „Kurhanku Maryli“ i w „Dudarzu“. Tytuł „Świtezi“ potęguje pewną niejasność, którą czytelnik wyczuwa przy lekturze tej

---

[1]) Tytuł „To lubię“, zawierający klucz do całej ballady, jest nadzwyczaj plastyczny. Przez użycie tego tytułu poeta położył nacisk na istotną zawartość ballady, podkreślając zgóry, jeszcze we wstępie „Do przyjaciół“, że o potępienie postępowania Maryli, a nie o fantastyczność ballady mu chodziło.

ballady. Nejasność ta wywołała — jak wiadomo [1]) — sprzeczności w komentowaniu tej ballady, a przedewszystkiem utrudniała zorjentowanie się w intencjach poety co do tego, co jest właściwem jądrem ballady i w jakim celu została napisana. Tytuł tej ballady jest niejasny rzeczywiście, o ile chodzi tylko o tę jedną balladę. W tym związku tytuł ten nie wyjaśnia istotnie, o co poecie chodziło, czy o odmalowanie jeziora, jego piękności i dziejów, czy o naukę moralną, płynącą z opowiadania córki Tuhana. Zupełnie naturalnem natomiast jest użycie tego, a nie innego tytułu, jeżeli „Świteź“ traktować się będzie jako wstęp do grupy ballad, osnutych koło tego jeziora. W tym związku omawiany tytuł jest wstępnym tonem, nadającym zabarwienie całej grupie. W każdym razie tytuł ten jest o tyle tego samego typu, co tytuł „Dudarza“, „Kurhanka Maryli“ i „Powrotu taty“, że uwydatnia właściwie tylko pewne zewnętrzne okoliczności, towarzyszące akcji ballady, a nie dotyczy zupełnie jej jądra.

W „Powrocie taty“ poeta nawiązuje w tytule do zupełnie zewnętrznej okoliczności, zaznacza tylko warunki czasowe i przypadkowe tego, że cud skruchy w sercu zbrodniarza zaszedł podczas powrotu taty. Jak dalece okoliczność ta ma charakter przypadkowy zilustruje uprzytomnienie sobie faktu, że przecież skrucha ta nastąpić mogła także podczas wyjazdu n. p. ojca. Inna sprawa, że użycie tu rzeczownika w formie zdrobniałej (taty) wyklucza zgóry tragiczne zakończenie ballady. Gdyby ballada miała się kończyć źle, możeby ją nazwał poeta „Powrotem ojca“, albo jakoś inaczej — w każdym razie nie „Powrotem taty“.

Do okoliczności zewnętrznych, w tym przypadku lokalnych, tak. jak w „Powrocie taty“ do czasowych, nawiązuje poeta w tytule „Kurhanek Maryli“. Jest to zresztą tytuł o charakterze tytułu sentymentalnego.

W tytule „Dudarza“ podkreślona jest znowu pewna okoliczność zewnętrzna, a mianowicie fakt, że o całej sprawie dowiaduje się czytelnik z ust dudarza, przypadkowego towarzysza nieszczęśliwego młodzieńca i przypadkowo zjawiającego się w wiosce, gdzie mieszkała jego ukochana.

Zupełnie odmienny charakter ma symboliczny tytuł „Pierwiosnka“ i programowy „Romantyczności“.

Zaznaczyć wreszcie należy w stosunku do wszystkich ballad, że Mickiewicz nigdy nie podkreśla w tytule momentu dydaktycznego. Jedynie w tytule „Tukaj albo próba przyjaźni“ można zauważyć, że poecie chodziło o pewne wartości etyczno-życiowe. „Tukaj“ zresztą, jako fragment, jest z punktu widzenia problemu tytułu mało charakterystyczny.

Obok więc dwóch ballad o tytule symbolicznym i pro-

[1]) Por. Bruchnalski W., Niemcewicz — Mickiewicz. (Pamiętnik Literacki, III. II, str. 263).

gramowym, wyróżnić można wśród ballad dwa typy tytułów: ballady, w których tytułach poeta zwraca uwagę na motyw, posiadający w rozwoju akcji znaczenie specjalne, i ballady o tytule mało mówiącym, w którym poeta nawiązuje do pewnej okoliczności zewnętrznej, niezależnie od tego, czy są nią warunki czasowe („Powrót taty“), czy lokalne („Kurhanek Maryli“), czy wreszcie pewna osoba, odgrywająca w balladzie rolę, wprawdzie ważną, ale w gruncie rzeczy przypadkową.

Jeżeli zanalizuje się tytuły późniejszych utworów Mickiewicza, ta ostatnia tendencja zauważyć się daje dość wyraźnie („Sonety Krymskie“, „Pan Tadeusz“). Ciekawym tytułem z związku z typami tytułów ballad i romansów są „Dziady“. W tym tytule poeta z jednej strony nawiązuje do pewnej okoliczności zewnętrznej, z drugiej podkreśla ten moment, który w rozwoju akcji będzie miał istotne znaczenie, wytwarzając znamienne spoidło dla poszczególnych części dzieła. Typ tytułu, jak „Konrad Wallenrod“ i „Grażyna“, zrobiony zresztą bodaj na modłę poematów Byrona, nie ma wśród ballad i romansów właściwego odpowiednika.

II.

Ekspozycja w „Balladach i Romansach“.

Zadaniem ekspozycji jest wprowadzenie czytelnika w krąg spraw, omawianych w pewnym utworze. Autor zaznajamia czytelnika z osobami działającemi, z tem, co zaszło przed rozpoczęciem akcji, aby w ten sposób umożliwić mu zrozumienie i współżycie z dalszym przebiegiem akcji. Technika tego, coby w epice nazwać można też ekspozycją, bywa w epice zupełnie odmienna, niż w dramacie. W epice może sam autor powiadomić czytelnika o antecedencjach akcji, może opisać zarówno otoczenie bohatera, jak wszystko to, co się działo przedtem. W dramacie o tem wszystkiem powiadomić musi czytelnika jedna lub parę osób działających. Ekspozycja w dramacie przedstawiana była w sposób najrozmaitszy i ujmowana w najrozmaitsze schematy. W każdym razie jej cechą charakterystyczną jest to, że o antecedencjach dramatu dowiaduje się zawsze czytelnik, względnie widz z ust osoby działającej.

Ekspozycja w balladach Mickiewicza jest ujęta w sposób analogiczny. Przeważna część ballad rozpoczyna się odrazu od pewnego obrazu, od pewnej sceny. Autor nie opowiada zupełnie o tem, co było, lecz odrazu wprowadza czytelnika *in medias res*, roztaczając przed jego oczami pewną scenę, i to scenę końcową, bliską katastrofy, a w każdym razie będącą jej punktem wyjścia. W ten sposób zbudowana jest „Romantyczność“, „Świtezianka“, „Rybka“, „Powrót taty“, „Kurhanek

Maryli“, „Pani Twardowska“, „Tukaj“, „Lilje“ i „Dudarz“. We wszystkich balladach poeta przed nie wiedzącym o niczem czytelnikiem roztacza pewną scenę, podnosi jakby przed nim kurtynę i każe przypatrywać się przedstawieniu, którego treści domyślać się może najwyżej z tytułu. O antecedencjach opowiada jedna z osób działających (jak w dramacie!), jej relacja bywa uzupełniana przez inne osoby („Romantyczność“, „Pani Twardowska“). Nawet tam, gdzie epiczny wstęp jest nieodzowny, poeta z upodobaniem wkłada dłuższe nawet opowiadanie w usta osoby działającej (w „Powrocie taty“ przemowa matki).

W tym związku nadzwyczajnie ciekawe są „Lilje“. Tu poeta w ekspozycji odrazu opowiada o pewnym fakcie, powiadamia czytelnika o tem, co się stało, a więc ekspozycja jest utrzymana raczej w tonie ekspozycji epickiej. Jednak to tylko pozorne. „Lilje“ rozpoczynają się właściwie także od pewnej sceny, a mianowicie od sceny zabójstwa. Najwyraźniej uwydatnia się to przez porównanie „Lilij“ z początkiem pieśni ludowej, na tle której została ta ballada osnuta.

Początek ten brzmi:

„Stała się nam nowina:
Pani pana zabiła,
W ogródku go schowała,
Rutki na nim zasiała i t. d.“

Początek zaś „Lilij“ brzmi:

„Zbrodnia to niesłychana.
Pani zabija pana.
Zabiwszy, grzebie w gaju,
Na łączce przy ruczaju,
Grób liliją zasiewa,
Zasiewając, tak śpiewa.“

Początek zatem pieśni ludowej opowiada o fakcie dokonanym, o tem, co się już stało, a wyrazem tego jest forma dokonana czasowników i czas przeszły, w którym są użyte (stała, zabiła, schowała, zasiała). Natomiast ekspozycja w „Liljach“, to właściwa scena zabójstwa, rozgrywająca się przed oczami czytelnika, a wyrazem tego są czasowniki w formie niedokonanej i w czasie teraźniejszym (zabija, grzebie, zasiewa, śpiewa).

Dwie tylko ballady mają odmiennie skomponowaną ekspozycję, mianowicie „Świteź i „To lubię“. Obie te ballady to opowiadania ramowe; konstrukcja ich zresztą aż do szczegółów, dotyczących techniki opisów przyrody, a przedewszystkiem aż do typu fantastyki, zupełnie analogiczna. W obydwóch tych balladach przeważa epika [1]). To też i ekspozycja początkowa,

[1]) Por. Bruchnalski W.: Niemcewicz — Mickiewicz (Pamiętnik Literacki, III, II, s. 259).

t. j. właściwie ekspozycja ramy, utrzymana jest w tonie odmiennym, niż w pozostałych balladach. Występuje tu sam autor, który opowiada długo i szeroko o pewnych zdarzeniach, przygotowuje w ten sposób czytelnika do dalszej akcji. Ekspozycja w opowiadaniach wewnętrznych t. j. w opowiadaniu córki Tuhana („Świteź“) i w opowiadaniu martwicy („To lubię“) traktowana jest analogicznie. Oba te opowiadania mają charakter opowiadania wspomnieniowego i w tym charakterze informują o szeregu zdarzeń w następstwie chronologicznem. Stąd też i ekspozycja musi mieć charakter raczej ekspozycji epicznej niż dramatycznej.

Typ ekspozycji dramatycznej, w przeważającej liczbie występujący w „Balladach i Romansach“ Mickiewicza, jest dość częsty dla tego rodzaju utworów. Nie brak zresztą ballad o typie ekspozycji epicznej, rozpoczynających się od szerokich zwrotów epickich, w których sam autor opowiada o antecedencjach ballady. Dość tu przypomnieć ballady Uhlanda.

III.

Opowiadania ramowe w „Balladach i Romansach“.

Wśród „Ballad i Romansów“ Mickiewicza trzy zwracają uwagę swoją specyficzną konstrukcją. Jest to „Świteź“, „To lubię“ i „Dudarz“. Wszystkie te trzy ballady są to opowiadania ramowe. Jądro ballady zawarte jest w opowiadaniu wewnętrznem, ujętem w ramy opowiadania zewnętrznego. Na fakt ten zwrócił już uwagę prof. W. Bruchnalski w swojej niezmiernie cennej rozprawie „Niemcewicz — Mickiewicz“ [1]), a użycie tej konstrukcji przypisał właśnie wpływowi Niemcewicza. Prof. Bruchnalski stwierdził w stosunku n. p. do „Świtezi“ mniejsze napięcie dramatyczne, niż w innych balladach, podkreślając pewną niejasność co do intencji poety, wynikającą z tej kompozycji. Warto jednak może zastanowić się z jednej strony nad pewnemi walorami artystycznemi, dającemi się uzyskać zapomocą takiej konstrukcji, a z drugiej strony nad jej genezą psychologiczną, nad powodami, które skłoniły poetę do zastosowania tego typu kompozycji. Kwestje te nie są oczywiście poruszone w studjum prof. Bruchnalskiego, ujmującego sprawę przedewszystkiem ze stanowiska zagadnienia wpływu Niemcewicza na Mickiewicza.

Stosunek opowiadania wewnętrznego do ramy, względnie ramy do opowiadania, w niej zawartego, może być różnoraki,

---

[1]) Bruchnalski W.: Niemcewicz — Mickiewicz. (Pamiętnik Literacki, III, II, s. 258). — Por. także subtelną analizę L. Komarnickiego („Historja Literatury Polskiej część II. Wyd. II“, s. 51).

mniej lub bardziej ścisły, mniej lub bardziej luźny. Wśród ballad Mickiewicza „Świteź“ i „To lubię“ to opowiadania ramowe zupełnie typowe. W jednem mianowicie i w drugiem występuje rama zamknięta, w jednym i drugim przypadku charakterystyczne jest to, że opowiadanie wewnętrzne stanowi całość, że mogłoby istnieć i bez ramy. Opowiadanie płynie gładko, nie jest przerywane ani uwagami słuchaczy, ani wtrętami samego opowiadającego (specjalnie w „To lubię“ wtręty takie byłyby zupełnie możliwe). Opowiadanie zewnętrzne, rama ma w jednym i w drugim przypadku znaczenie raczej wstępu. Wstęp ten potrzebny jest przedewszystkiem dla wzbudzenia tajemniczości i zainteresowania czytelnika. I w „Świtezi“ i w „To lubię“ poeta posługuje się analogicznemi środkami technicznemi. Rozpoczyna mianowicie balladę od opisu danej okolicy, utrzymanej w tonie pogodnym (zwłaszcza w „Świtezi“), potem przechodzi do wzmianek o strachach i fantastycznych zjawach, operując znowu tu i tam analogicznemi, a nawet niekiedy wręcz identycznemi środkami stylistycznemi. Następnie zaznacza od siebie, że nikt, a więc i sam poeta nie zdaje sobie sprawy z przyczyny tych przypadków, wreszcie następuje opis właściwego zdarzenia, w którem zawarte jest istotne jądro ballady. Rama więc na początku ballady stworzona jest w tym celu, aby wywołać nastrój specjalny. Do tego momentu nastrojowego nawiązują pierwsze słowa zarówno córki Tuhana w „Świtezi“, jak i Maryli w „To lubię“. Potem — jak już było zaznaczone — związek między ramą a opowiadaniem wewnętrznem się rozluźnia. W „Świtezi“ opowiadanie córki Tuhana urywa się nagle, „pani oddala się zwolna“, nie przemówiwszy już ani słowa do otaczających ją ludzi. Dwie ostatnie zwrotki, będące zarazem zamknięciem ramy, mają charakter dość luźnego przydatku, robiącego wrażenie czegoś raczej przypadkowego. Opowiadanie Maryli w „To lubię“ ma charakterystyczne zakończenie. Nawiązuje w niem zjawa znowu do poety, a tem samem powstaje kontakt i z wstępem „Do przyjaciół“. „To lubię“, rozpatrywane razem z tym wstępem właśnie, jest podwójnem opowiadaniem ramowem. Wstęp „Do przyjaciół“ ma znaczenie jedynie z punktu widzenia wartości nastrojowych. Ma wartość pod tym względem negatywną, bo, wprowadzając ton żartobliwy, psuje iluzję, usposabiając zgóry czytelnika sceptycznie w stosunku do zdarzenia opisywanego.

Inny charakter ma typ opowiadania ramowego w „Dudarzu“. Opowieść dudarza o zmarłym młodzieńcu jest zrozumiała jedynie w związku z ramą, a przedewszystkiem w związku z zakończeniem, w którem zagadka, tycząca się przyczyny nieszczęścia młodzieńca, zostaje ostatecznie wyjaśniona. Dudarz dlatego śpiewa naprzód piosenkę, a potem opowiada o zmarłym młodzieńcu, aby przekonać się, czy pasterka jest istotnie ukochaną, za którą tęsknił jego przyjaciel. W tym więc razie

związek ramy z opowiadaniem wewnętrznem jest subtelniejszy i „Dudarz“ z punktu widzenia techniki kompozycyjnej stoi niewątpliwie wyżej, niż „To lubię“, a tem bardziej, niż „Świteź“.

Poza kwestjami artystycznemi, łączącemi się z zagadnieniem techniki ramowej w balladach, nasuwa się pytanie, dotyczące psychiki genezy tego typu konstrukcji. Niewątpliwie przykład Niemcewicza był tu czynnikiem nader ważnym. Ale dlaczego Mickiewicz zapożyczył u Niemcewicza właśnie ten typ konstrukcji? Niezawodnie konstrukcja ta umożliwiała mu wyzyskanie pewnych efektów artystycznych, do których dążył.

Jakich efektów — na to pytanie dać może będzie można odpowiedź w związku z kwestjami, rozpatrywanemi w rozdziale następnym.

IV.

Mowa zależna i niezależna w „Balladach i Romansach“.

Przewaga mowy niezależnej nad zależną zauważyć się daje w balladach na pierwszy rzut oka. Często, jak n. p. w „Pani Twardowskiej“, w „Liljach“, ballada skomponowana jest w ten sposób, że rola poety ogranicza się właściwie jedynie do roli reżysera; poeta opisuje pewną scenerję, potem wprowadza „osoby dramatu“ i każe im działać, czuć i mówić. Rzadko tylko opowiada sam o uczuciach i czynach bohaterów — unika opowiadania w osobie trzeciej, z upodobaniem wprowadza opowiadanie czy przemowę w osobie pierwszej.

Analiza szczegółowa prowadzi do wniosku, że Mickiewicz bardzo wyraźnie wtedy, kiedy zamierza przedstawić czytelnikowi jakieś głębsze przeżycia wewnętrzne, usuwa się w cień, a każe opowiadać o nich samym bohaterom, stwarzając w ten sposób fikcję bezpośredniejszego kontaktu między czytelnikiem a bohaterami ballad. O uczuciach psychicznych sam poeta opowiada wtedy, kiedy nie mają jeszcze siły wybuchowej, gdy są poprostu słabsze. Wtedy poeta pomaga sobie opisaniem gestu, będącego wyrazem przeżycia i w ten sposób otrzymuje to napięcie dramatyczne, które mu w danym przypadku dla danych celów wystarcza.

Analiza dwóch ballad, n. p.: „Powrotu taty“ i „Lilij“, uwidocznić powinna to twierdzenie.

„Powrót taty“ zatem rozpoczyna się przemową matki. Niepokój, trawiący ją, znajduje ujście w dwuzwrotkowej przemowie. Przyjazd ojca, radość dzieci i przybyłego, napad, przestrach — to wszystko jest tematem opowiadania; — wszystkie te uczucia, acz silne, wystarczająco jednak działają na czytelnika, gdy się o nich dowiaduje od poety. Gdy jednak przyjdzie do odmalowania przerażenia kupca, błagającego jedynie o życie,

a zwłaszcza, gdy przyjdzie do przedstawienia skruchy zbójcy — ta technika zawodzi. Poeta odczuwał snać potrzebę stworzenia iluzji możliwie bezpośredniego kontaktu czytelnika i bohatera (jak w dramacie!), sam się więc usuwa i nie występuje nawet w zakończeniu. Iluzja do ostatniej chwili utrzymana — czytelnik może mieć wrażenie bezpośredniego współprzeżycia skruchy zbójcy. Między nim a żałującym zbrodniarzem nie staje nikt, nawet sam poeta.

W „Liljach“ zjawisko analogiczne. Zestawiając „Lilje“ z pieśnią ludową, na której wątku została ta ballada osnuta, dochodzi się do oczywistego wniosku, że nacisk największy położył tu poeta na akcji wewnętrznej, że podkreślił specjalnie wyrzuty sumienia, dręczące Panią. W jaki sposób dowiaduje się czytelnik o tych wyrzutach sumienia? Bezpośrednio po zbrodni Pani zjawia się u pustelnika. Czytelnik dowiedział się już poprzednio o zbrodni, ale tylko o samym fakcie zabójstwa, a więc o czemś, co z punktu widzenia istotnej fabuły „Lilij“ jest czemś błahem, właściwie tylko motywem, wywołującym, wyzwalającym właściwą akcję wewnętrzną ballady. O tej akcji wewnętrznej, o wyrzutach sumienia, trapiących Panią, dowiaduje się czytelnik już w mowie niezależnej, bezpośrednio z ust samej zbrodniarki w scenie spowiedzi u pustelnika, którego egzystencja uzasadniona jest wogóle potrzebą stworzenia kogoś, coby tej spowiedzi mógł wysłuchać. Pani wraca od pustelnika względnie uspokojona. Okres od tej chwili aż do czasu przyjazdu braci jest chwilą zastoju w rozwoju dramatu, jakim są niewątpliwie „Lilje“. To też i wyrzuty sumienia nie występują tu z tak żywiołową siłą, jak przedtem, i potem — poeta opowiada o nich i to narazie wystarcza. Ale to nie wystarcza, gdy przeżycia się wzmagają. O dalszym przebiegu akcji wewnętrznej dowiaduje się czytelnik znowu z ust Pani. Poeta usuwa się na plan drugi, opowiadanie w osobie trzeciej zostaje zastąpione spowiedzią w osobie pierwszej.

Z analizy „Powrotu taty“ i „Lilij“ wynika, że Mickiewicz uczucia silne, głębokie, przedstawiał w ten sposób, że kazał o nich mówić bezpośrednio samym bohaterom, ograniczając się do roli komentatora i reżysera. I w pozostałych balladach da się zauważyć fakt analogiczny: mówią więc o swoich uczuciach, a nie poeta opowiada o nich, i Karusia („Romantyczność“), i Krysia („Rybka“), nawet i Tukaj, choć ta ballada przecież groteskowa, bezpośrednio czytelnikowi opowiada o lęku przed śmiercią; w mowie niezależnej skarżą się bohaterzy „Kurhanka Maryli“ i w podobny sposób rozmawia poeta z pierwiosnkiem.

Nawiązując obecnie do pytania, poruszonego na końcu rozdziału poprzedniego, a mianowicie do zagadnienia, dlaczego Mickiewicz aż w trzech balladach wprowadził typ konstrukcji ramowej, dochodzi się do wniosku, że wprowadził ją dlatego, aby w ten sposób umożliwić sobie stworzenie dla pewnego,

ściśle określonego celu opowiadania w pierwszej osobie. Córka Tuhana spowiada się z przeżyć bardzo głębokich o charakterze doznania mistycznego, Maryla informuje o przeżyciach, które ściągnęły na nią męki piekielne — w obu więc przypadkach zastosowanie techniki ramowej było o tyle zgodne z intencjami autora, że umożliwiało mu wprowadzenie opowiadania w pierwszej osobie. W stosunku do „Dudarza" sprawa z tego punktu widzenia przedstawia się trochę inaczej. Nie należy zapominać, że w tej balladzie nie chodzi o uczucia młodzieńca, lecz o te uczucia, przełamane w pryzmacie opowiadania Dudarza. Czytelnik ma się właściwie dowiedzieć nie o uczuciach młodzieńca, ale o tem, co o tej sprawie mówi i co czuje Dudarz. To też Dudarz przemawia znowu w pierwszej osobie, a umożliwione to jest jedynie przez wprowadzenie techniki ramowej.

Wnioski, wysnute z rozważań niniejszych, znajdują potwierdzenie i w późniejszej twórczości Mickiewicza[1]). Jeżeli często pisano o dramatyczności utworów Mickiewicza, przypisać to należy przedewszystkiem — poza naturalnie ukrytą siłą wybuchową, kryjącą się w jego utworach — przewadze mowy niezależnej, zapomocą której poeta wyrażał stany uczuciowe swoich bohaterów.

V.

Czas w „Balladach i Romansach".

Czas trwania akcji w „Balladach i Romansach" nie jest jednakowo długi. Z tego punktu widzenia wyróżnić można wśród ballad pierwszego tomu „Poezyj" Mickiewicza cztery zasadnicze typy:

1) Ballady, w których akcja trwa krótko, parę chwil do paru godzin. Do tego typu należy „Romantyczność", „Rękawiczka", „Powrót taty".

2) Ballady, w których akcja trwa również krótko, ale z tą różnicą, że są one traktowane jako krótkie sceny dramatyczne, akcja jest więc zawarta w dialogu, co wpływa na specjalne ukształtowanie się warunków czasowych. Do tych należy: „Pierwiosnek" i „Kurhanek Maryli".

3) Ballady, w których akcja ciągnie się przez dość długi okres czasu: „Rybka", „Lilje", „Świtezianka" (cokolwiek odmienna).

4) Ballady o typie opowiadania ramowego, które trwają właściwie krótko, ale w których otwiera się daleka perspektywa w przeszłość.

---

[1]) Por. „Dodatek".

„Tukaj“ pominięty tu jest celowo ze względu na swoją fragmentaryczność.

W zakresie tych czterech typów technika rozmieszczenia zdarzeń w czasie ukształtowuje się rozmaicie. Technika ta zależna jest od stanowiska autora względem zdarzeń opisywanych. W typie pierwszym autor opowiada to, na co się w tej chwili patrzy, opisuje pewną scenę, którą widzi teraz, a nie opowiada o tem, co widział niegdyś. Stąd w balladach tego typu absolutna przewaga form czasu teraźniejszego. W „Romantyczności“ ani jedno zdanie ze strony autora nie zawiera czasownika w czasie przeszłym. Podobnie traktowana jest „Rękawiczka“ i „Pani Twardowska“. W „Rękawiczce“ charakterystyczna jest n. p. zmiana w pierwszej zwrotce formy czasu przeszłego, figurującej w niemieckim oryginale, na formę czasu teraźniejszego. W tych wszystkich, omawianych tu, przypadkach używanie czasu teraźniejszego nie ma nic wspólnego z t. zw. *praesens historicum.* Intencją poety jest przekonanie czytelnika o tem, że dana scena rozgrywa się w danej chwili przed jego oczyma, używa więc formy czasu teraźniejszego dla uwydatnienia tej teraźniejszości, dla zaakcentowania równoległości czasowej między czytającym tom „Poezyj“ a zdarzeniami, rozgrywającemi się w balladach.

Zjawisko to potęguje się w stosunku do ballad typu drugiego. Tu rola autora ogranicza się do roli reżysera, opisującego scenerję, na tle której rozegrać się ma dana rozmowa. To też przewaga czasu teraźniejszego jest tu czemś zupełnie naturalnem. W „Kurhanku Maryli“ za wynurzenia autora uważać można słowa Cudzego Człowieka i Dziewczyny; w ich przemowach występuje tylko raz jeden słowo w czasie przeszłym i to wtedy, gdy Dziewczyna wyraźnie nawiązuje do przeszłości („Maryla ż y ł a w tej wiosce“).

Ballady o typie trzecim z natury rzeczy muszą mieć odmienną technikę rozmieszczenia zdarzeń w czasie, a, co za tem idzie, musiał się też poeta posługiwać także innemi formami gramatycznemi. „Rybka“ rozpoczyna się od pewnej sceny, w stosunku do której intencją poety — jak zwykle w balladach — jest, aby czytelnik przeżywał ją, patrzał się na nią razem z nim, w chwili, kiedy ją czyta — dlatego też czasowniki występują tu w czasie teraźniejszym. Później zadaniem poety staje się opowiedzenie o całym szeregu zdarzeń, będących w wzajemnej chronologicznej zależności. Jednak poeta nie decyduje się na spokojne opowiadanie o przebiegu zdarzeń; czytelnik nie ma wrażenia, że poeta zgóry wie o tem, jak się dana sprawa zakończy. Poeta sam przeżywa swój dramat, sam jest jego widzem i bohaterem. Stąd w balladach tego typu nie znajdziemy tego epickiego rozmachu, który cechuje n. p. opowiadanie córki Tuhana, wiedzącej, jak się zakończy oblężenie Świtezi. Poeta z całego splotu zdarzeń wyrywa pewne sceny —

jakby akty dramatu — i w tych scenach technika przedstawienia, a przedewszystkiem sposób posługiwania się formami czasownika zbliża się do sposobu, stosowanego w typie pierwszym i drugim. W „Rybce“ są właściwie trzy sceny: rozpacz i śmierć Krysi, zjawienie się sługi z dziecięciem i zagadkowa śmierć niewiernego kochanka i jego żony. W tych trzech scenach opowiadanie utrzymane jest w czasie teraźniejszym, a tylko w przejściach znajdziemy słowa w czasie przeszłym (n. p.: „Wierny sługa wyszedł z lasu“, „Bo właśnie teraz pan z panią poszli przechadzką nad rzeczkę“).

Coś zupełnie analogicznego znajdziemy w „Liljach“. W „Liljach“ mamy scen siedm: zabójstwo, spowiedź u pustelnika, przyjazd braci, oświadczyny braci, rozmowa z pustelnikiem, ślub. Wszystko inne jest tylko przejściem, traktowanem dość pobieżnie. W scenach występują prawie wyłącznie słowa w czasie teraźniejszym; jeżeli kiedy tutaj zaplącze się forma czasu przeszłego, to tylko wtedy, kiedy występuje jako bezpośrednia antecedencja jakiegoś faktu; wtedy poeta dla uwydatnienia następstwa chronologicznego słowo, określające antecedencję, kładzie w czasie przeszłym. Gdy czytamy:

„Pani ze strachu z b l a d ł a,
Z e m d l a ł a i u p a d ł a;
Oczy p r z e w r a c a w słup,
Z trwogą dokoła r z u c a“ i t d.,

to znaczy, że Pani najpierw zbladła, zemdlała i upadła, a potem (po przyjściu do przytomności) oczy przewraca w słup i z trwogą rzuca pytania. Taka konstrukcja bardzo zresztą częsta w balladach — dość uważnie przeczytać n. p.: „Świteziankę“. W przejściach między scenami w „Liljach“ występują naprzemian czas teraźniejszy i przeszły. O ile w tych przejściach, ale tylko w przejściach, występuje czas teraźniejszy, to zbliża się do tej figury stylistycznej, którą zwykło się nazywać *praesens historicum*. Na te sprawy, które mają miejsce w przejściach, poeta nie każe nam patrzeć, on o nich opowiada, a więc czas teraźniejszy służy tutaj tylko dla ożywienia akcji. Okazuje tętno dramatyczne, bijące tak silnie, że łamie utarte formy gramatyczne.

Analogiczne zjawiska dadzą się zaobserwować i w „Świteziance“.

Czas teraźniejszy, użyty istotnie w znaczeniu *praesens historicum*, występuje dopiero w balladach ramowych. Nie w ramie, bo we wszystkich trzech balladach rama, jest także sceną pewną, poprzedzoną w „Świtezi“ i w „To lubię“ opisem przyrody, obserwowanej jakby bezpośrednio wespół z poetą przez czytelnika, a więc jakby oglądaną w danym momencie przez niego, — lecz w opowiadaniach wewnętrznych. Najwyraźniej występuje to w „Świtezi“. Całe opowiadanie córki Tuhana

utrzymane jest w czasie przeszłym, w spokojnym tonie opowiadania epickiego. Dopiero, gdy zbliża się katastrofa, t. j. w chwili, gdy Tuhan ma wyruszyć na boje, opowiadająca zaczyna stale używać czasu teraźniejszego. Trwa to aż dotąd, kiedy się kończy bezpośrednie wspomnienie walki, modlitwy i cudu, do chwili, w której następuje jakby synteza tego, co córka Tuhana przeżyła:

„Takeśmy uszły zhańbienia i rzezi“ i t. d.

Czas teraźniejszy użyty tu zatem wyraźnie właśnie jako *praesens historicum*. Mniej wyraźnie obserwować się da to zjawisko w „To lubię“, natomiast zupełnie dobitnie w „Dudarzu“.

Z rozważań rozdziału niniejszego wynika, że przewaga czasu teraźniejszego w „Balladach i Romansach“ da się w przeważnej liczbie objaśnić tendencją do stworzenia sytuacyj o bardzo mocnem napięciu dramatycznem i chęcią „uteraźniejszenia“ akcji. Obie te tendencje znajdują również wyraz w przewadze mowy niezależnej nad zależną. Czas teraźniejszy w znaczeniu *praesens historicum* występuje tylko w balladach ramowych, specjalnie w „Świtezi“ i „Dudarzu“.

VI.

Wygląd zewnętrzny bohaterów „Ballad i Romansów“.

W „Balladach i Romansach“ z natury rzeczy, jako w utworach o wyraźnem pierwiastku epickim, wprowadził poeta cały szereg postaci ludzkich i pokazał je czytelnikowi w najrozmaitszych sytuacjach. Na pierwszy rzut oka każdy czytelnik ma wrażenie, że te postacie zjawiają się przed nim plastycznie i żywo. Szczegółowa analiza wykazać może, kiedy ta plastyka występuje żywiej, kiedy mniej wyraźnie.

Pierwszem zagadnieniem, które się w tym związku nasuwa, to zagadnienie, w jaki sposób czytelnik dowiaduje się czegokolwiek o wyglądzie zewnętrznym osób działających. Nigdy prawie opis postaci ludzkiej nie następuje niezależnie od akcji, t. zn. następuje taki opis dopiero wtedy, kiedy może mieć znaczenie ze względu na ewolucję akcji. Najczęściej — bardzo to dla „Ballad i Romansów“ charakterystyczne — czytelnik dowiaduje się czegoś o wyglądzie danego bohatera dopiero wtedy, gdy go spostrzega inna osoba ballady. Jedynem, drobnem i w pewnym stopniu pozornem tylko odchyleniem od zasady powyższej jest początek „Świtezianki“. W pierwszej bowiem już zwrotce dowiadujemy się, że Chłopiec jest „piękny i młody“. Odstępstwo to jednak dlatego nazwane zostało pozornem, że

początek „Świtezianki" ma tak wyraźne tętno dramatyczne, że czytelnik sam staje się w gruncie rzeczy osobą działającą; a z drugiej strony nie bez znaczenia jest i to, że na Strzelca patrzy w danej chwili i Dziewica, a więc czytelnik dowiaduje się o piękności i młodości Strzelca przez nią i wraz z nią.

W pewnym stopniu analogicznie jest skomponowany początek „Rybki".

W „Rybce" znajduje się jeden z najbardziej szczegółowych opisów urody kobiecej. Obraz ten roztacza poeta nie wtedy, gdy dziewczyna sama, w rozpaczy, biegnie nad brzeg rzeki, ale wtedy, gdy zjawia się przed oczyma sługi; wtedy zdumienie sługi udziela się czytelnikowi i staje się momentem nastrojowym, podnoszącym plastyczność obrazu Krysi.

Jeszcze ciekawiej przedstawia się ta sprawa w „Liljach". Po zabójstwie Pani ucieka do Pustelnika. Czytelnik wie o niej wtedy tylko to, że jest skrwawiona, a więcej szczegółów dowiaduje się dopiero wtedy, gdy na zabójczynię patrzy Pustelnik. Metoda ta, którąby nazwać można lustrzaną, przeprowadzona jest konsekwentnie aż do najdrobniejszych szczegółików. O wyglądzie zatem Pani dowiaduje się czytelnik dopiero wtedy, gdy „spadła zapora. Wychodzi starzec, ś w i e c i, Pani nakształt upiora, Z krzykiem do izby leci". Dopiero więc wtedy, gdy starzec zaświecił, a Pani weszła do izby, dowiadujemy się o wyrazie jej oczu, bladości ust i t. d., a to dlatego, że dopiero w czasie i po zapaleniu światła mógł ją ujrzeć Pustelnik.

Podobnie nie wiemy nic o tem, jak wygląda Pani, gdy ją w samotności dręczą wyrzuty sumienia. Takie przytem zwroty, jak „nigdy na ustach śmiechu", można uważać nie za opis właściwego wyglądu zewnętrznego Pani, ale raczej za uplastycznienie jej przeżyć wewnętrznych. Zwrot powyższy nie znaczy bynajmniej, że Pani nigdy się nie uśmiechała, ale to, że nigdy nie mogła być naprawdę wesoła. Kiedy się jednak zjawiają bracia i patrzą na nią, widzą ją, o jej wyglądzie dowiaduje się także czegoś i czytelnik. Nawet to, gdy Pani „włos się na głowie jeży", ma świadka w postaci goniącej ją mary, która jej strach i przerażenie widzi.

W „Pani Twardowskiej" czytelnik dowiaduje się czegoś o wyglądzie djabła wtedy dopiero, gdy go spotrzegają i oglądają goście, znajdujący się w karczmie. Djabeł, wyskakując z kielicha Twardowskiego, składa ukłon zarówno przed nim, jak i przed czytelnikiem, a słowa „djablik był to w wódce na dnie" prezentuje go zarówno przed zebranem towarzystwem, jak i przed czytelnikiem.

W „Powrocie taty" czytelnik dopiero wtedy zapoznaje się z wyglądem zewnętrznym zbójców, gdy ich spostrzegają ojciec i dzieci; podobnie o koralowych ustach i jasnych włosach córki Tuhana wie dopiero wtedy, gdy się ukazuje ona zebranej gromadzie. Charakterystyczne jest, że w „Kurhanku Maryli", w którym

główna bohaterka, t. j. opłakiwana dziewica, nie spotyka się naturalnie z żadną drugą osobą, nie dowiadujemy się nic o jej wyglądzie zewnętrznym i nawet w przybliżeniu nie możemy odtworzyć sobie jej obrazu.

Stwierdzenie metody powyższej „lustrzanej“ jest ciekawe w zestawieniu z twórczością późniejszą Mickiewicza, a specjalnie w zestawieniu z „Panem Tadeuszem“. I w „Panu Tadeuszu“ wygląd zewnętrzny bohaterów poznaje czytelnik jakby za pośrednictwem oczu innych osób. Tak n. p. o wyglądzie Hrabiego dowiadujemy się wtedy, kiedy na niego patrzy Zosia i dzieci, — Telimeny wtedy, kiedy ją podziwia Tadeusz, — Gerwazego wtedy, kiedy z nim rozmawia Hrabia. Metoda tego typu wskazuje to, na co zwrócono już uwagę w rozdziałach poprzednich, że balladę traktuje często Mickiewicz jak utwór dramatyczny, posługując się metodami i sposobami o charakterze dramatycznym.

Niezależnie od przedstawienia powyższego nasuwa się w stosunku do zagadnienia, rozpatrywanego obecnie, nieco uwag, tyczących się pewnych faktów ogólnych w „Balladach i Romansach“ z jednej strony, z drugiej tyczących się pewnych szczegółów charakterystycznych.

W szeregu obrazów wyglądu zewnętrznego bohaterów „Ballad i Romansów“ wyróżnić można dwa typy: 1) opis zewnętrzny, dany w związku z akcją zewnętrzną, i 2) opis zewnętrzny bohaterów w związku z ich przeżyciami wewnętrznemi.

Do typu pierwszego należą przedewszystkiem opisy kobiet. Prof. Bruchnalski w cytowanej już rozprawie „Niemcewicz — Mickiewicz“ zwrócił uwagę na to, że na zasadzie ballad uda się odtworzyć typ piękności kobiecej, który Mickiewicza najbardziej pociągał[1]). Takiego typu pięknością obdarzona jest córka Tuhana, Świtezianka i Krysia. Prof. Bruchnalski zwrócił jednocześnie uwagę i na to, że poeta z lubością podkreśla powiewność osoby obserwowanej, lekkość jej ruchu. Konstatując i w późniejszej twórczości Mickiewicza zamiłowanie i lubowanie się takim właśnie lekkim ruchem, przypisuje prof. Bruchnalski nastawienie uwagi Mickiewicza w tym właśnie kierunku wpływowi Niemcewicza. Że Mickiewicz na ten wpływ był istotnie wrażliwy, to już, dzięki właśnie prof. Bruchnalskiemu, nie ulega wątpliwości. Zauważyć przytem wypada, że mogły tu także oddziałać pewne postulaty teoretyczne. Problem piękności w ruchu był aktualny w estetyce angielskiej XVIII wieku, a, przejęty następnie przez „popularnych“ estetyków niemieckich, został filozoficznie wyświetlony przez Schil-

---

[1]) Bruchnalski W.: Niemcewicz — Mickiewicz. (Pamiętnik Literacki, IV, 1, s. 17).

lera w rozprawie „Über Anmut und Würde“. Chodzi tu o pojęcie gracji, tak niezmiernie charakterystyczne dla wysiłków wieku XVIII. Schiller tak definjuje grację „Anmut ist eine bewegliche Schönheit“ i dalej „Wenn nun der Gürtel des Reizes eine objektive Eigenschaft ausdrückt.... so kann er nichts anderes als Schönheit der Bewegung ausdrücken, denn Bewegung ist die einzige Veränderung, die mit einem Gegenstand vorgehen kann ohne seine Identität aufzuheben“.

Z pozostałych opisów zewnętrznych wyróżnić trzeba przedewszystkiem Twardowskiego i panią Twardowską. Oba te opisy są bardzo plastyczne, bo w gruncie rzeczy w obydwóch razach czytelnik wie, jak wygląda i Twardowski i jego żona. Na podkreślenie zasługuje fakt, że w obu razach poeta nie daje ani jednego konkretnego rysu zewnętrznego wyglądu osoby obserwowanej. Czytelnik wie właściwie tylko to, że Twardowski „podparł się w boki, jak basza“. O wyglądzie zewnętrznym Twardowskiej nie wiemy nic. Wrażenie plastyczności tych postaci — a niewątpliwie każdy czytelnik takie wrażenie otrzymuje — osiąga poeta pośrednio przez pewne wartości nastrojowe, któremi operuje. Niezawodnie, w stosunku do postaci Twardowskiego przychodzi mu w pomoc ustalona tradycja, związana z postacią Twardowskiego, pewna ustalona już wizja podaniowa, ale przedewszystkiem jeden uchwycony charakterystyczny gest jest momentem, uplastyczniającym całe przedstawienie. Charakterystyka zewnętrznego wyglądu pani Twardowskiej jest osiągnięta oczywiście jeszcze bardziej pośrednio przez przestrach djabła i przez użycie trywjalnego, a w swej trywjalności charakterystycznego słowa „samka“.

Przechodząc teraz do charakterystyki drugiego typu opisu zewnętrznego bohaterów „Ballad i Romansów“, t. j. do opisu, związanego z ich przeżyciami wewnętrznemi, należy zaznaczyć, że w balladach mamy dość pokaźny szereg opisów tego typu, nie wychodzących poza dość utarty szablon. Oznakami rozpaczy bywa zatem w balladach rozpuszczenie włosów (Krysia w „Rybce“), płacz (Karusia, Krysia, Cudzy Człowiek w „Kurhanku Maryli“, Józio i t. d.), wzdychanie, omdlenie i t. d. Istotnie nowe pierwiastki wnosi opis Pani (w „Liljach“), Tukaja i djabła (w „Pani Twardowskiej“). Temi trzema osobami targają rozmaite uczucia wewnętrzne i rozmaicie się też uzewnętrzniają. Przerażenie Pani uzewnętrznia się przedewszystkiem kolorem ust („zsiniałe usta“), barwą twarzy („zbladła, jak chusta“). Specjalny nacisk położył poeta na wyraz oczu: zwrot „oczy przewraca w słup“ powtarza się w zastosowaniu do Pani aż dwa razy. Podobnie zresztą sine, przycięte usta, oczy, strzelające w stronę, znamionują wściekłość i zazdrość braci. Usta więc, kolor twarzy i oczy to te momenty, które widocznie najsilniej uderzały poetę już w jego młodości. I w późniejszej twórczości nie brak zresztą przecież charakterystycznych opisów oczu (Konrad Wallenrod.

Konrad i t. d. aż do opisu oczu Wojewody w „Konfederatach Barskich").

Dla Tukaja uczuciem charakterystycznem jest powątpiewanie, bojaźń. Wszystkie jednak te uczucia ujęte są groteskowo. W związku z tem na uwagę zasługuje fakt, że poeta w „Tukaju" nie opisywał wcale twarzy Tukaja, że całe jego przeżycie wewnętrzne ujawnia się wyłącznie w gestach i ruchach, przyczem Mickiewicz upodabniał Tukaja — według J. Kallenbacha [1]) — do figury palestranta, dobrze mu znanego z czasów jego młodości.

Ruch i gest djabła w „Pani Twardowskiej", gdy go ogarnia przerażenie z powodu propozycji Twardowskiego, jest bardzo charakterystyczny w swej jakby zakrzepłości i stężeniu. Djabeł, kwapiący się do drzwi, a odpędzany od nich przez Twardowskiego, tężeje w jakiejś nienaturalnej, skręconej pozycji, w której mógłby być sportretowany.

Czy ta stężałość, zakrzepłość ruchu nie przypomina n. p. ruchu Gerwazego, gdy ze „Scyzorykiem" rzuca się na umierającego Jacka?

VII.

Układ „Ballad i Romansów" jako całości.

Po rozważeniu szeregu kwestyj, związanych z problemem techniki „Ballad i Romansów", nasuwa się pytanie, czy Mickiewicz, oddając do druku swój tomik „Poezyj", komponował z poszczególnych utworów pewną całość, czy też bez namysłu umieścił koło siebie poszczególne wiersze.

Problem układu zbioru był aktualny już w poetyce starożytnych. Scholiaści Homera [2]), zdawali sobie dokładnie sprawę, iż należy unikać monotonności („ἐκκλίνων ὁμοειδῆς") i t. p. W formie bardzo wyrafinowanej występuje ta tendencja u rzymskich poetów [3]). Horacy n. p. swoje zbiory poezyj konstruuje w sposób bardzo skomplikowany, biorąc pod uwagę najróżniejsze czynniki treściowe i formalne.

Ciekawe światło na tę sprawę rzucają wyznania samych poetów. I tak Goethe pisze 3 sierpnia 1799 „Zu einer solchen Redaction gehört Sammlung, Fassung und eine gewisse allgemeine Stimmung. Wenn ich noch ein paar Dutzend neue Gedichte dazu thun könnte, um gewisse Lücken auszufüllen und

---

[1]) Kallenbach J.: Adam Mickiewicz. Poznań, 1918, t. I, s. 135.

[2]) Por. Griesinger: Die ästhetischen Anschauungen der alten Homererklärer. Tübingen, 1907, s. 62.

[3]) Por. Kroll W.: Hellenistisch-römische Gedichtbücher. (Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, t. 27, (1916).

gewisse Rubriken, die sehr mager ausfallen, zu bereichern, so könnte es ein recht interessantes Ganze geben“. To też — jak wiadomo — t. zw. wejmarskie wydanie pism Goethego idzie w sprawach układu niewolniczo za ostatniem wydaniem, sporządzonem przez samego poetę.

Nowsze badania dowodzą, że i Schillerowi problem kompozycji zbioru, jako całości, nie był obcy [1]).

W ostatnich czasach problem ten stał się na nowo aktualny — dość tu przypomnieć interesujące badania Brechta, który zresztą miał w postaci poezyj C. F. Meyera nader wdzięczny materjał badania i zadanie przez to znakomicie ułatwione.

„Ballady i Romanse“ Mickiewicza powstały, jak wiadomo, w okresie czasu prawie dwuletnim i wobec tego *ipso facto* narzucało się poecie zagadnienie wyznaczenia kolejności balladom poszczególnym. Przedewszystkiem jednak poeta oddzielił ballady i romanse od pozostałych wierszy, stąd w I tomiku znajdują się jakby dwa działy: „Ballady i Romanse“ oraz wiersze różne. W zakresie samych ballad nie stosował poeta zasady kolejności chronologicznej, widocznie ta zasada nie odpowiadałaby jego intencjom. Natomiast na czoło zbiorku wysunął „Pierwiosnek“. Rzecz to zupełnie zrozumiała. „Pierwiosnek“ jest właściwie dedykacją poetyczną, umieszczoną obok dedykacji prozaicznej. Zwrócona do tych samych osób, co ta właśnie dedykacja prozaiczna, wprowadza odrazu czytelnika w specjalną atmosferę uczuciową.

Że po „Pierwiosnku“ idzie bezpośrednio „Romantyczność“, to rzecz niemniej jasna. „Romantyczność“ jest balladą o charakterze programowym, wyjaśnia zasadniczo pogląd poety na świat i wprowadza czytelnika w krąg zagadnień balladowych. „Romantyczność“ musi więc stać bezpośrednio po krótkiej dedykacji, którą jest „Pierwiosnek“. Po „Romantyczności“ umieścił poeta „Świteź“, „Świteziankę“ i „Rybkę“. Te trzy ballady stanowią odrębną grupę. Jest to grupa, osnuta koło jeziora Świtezi, a treść ich związana jest z tem jeziorem mniej lub bardziej wyraźnie. W zakresie tej grupy zauważyć się daje również dbałość o kompozycję. Poważna „Świteź“ wysunięta jest na plan pierwszy, „Świtezianka“ i „Rybka“, będące obie warjacją tematu niewiary mężczyzny, przeciwstawione jej są wyraźnie przez to, że w „Świtezi“ poeta maluje pewien czyn o charakterze pod względem etycznym dodatnim, w „Świteziance“ i „Rybce“ ujemnym.

Po „Rybce“ a więc zarazem po pierwszej grupie ballad następuje „Powrót taty“. Przeskok olbrzymi. „Powrót taty“ pozbawiony jest właściwie zupełnie elementu fantastycznego w ścisłem słowa tego znaczeniu, chociaż motyw modlitwy,

---

[1]) Por. Kettner G.: Die Anordnung der Schillerschen Gedichte. (Vierteljahresschrift für Litteraturgeschichte, t. 3, (1890)).

sprawiającej cud skruchy zbrodniarza, odgrywa kompozycyjnie rolę analogiczną, co element fantastyczny w innych balladach, a zwłaszcza zauważyć się daje wyraźna analogja z ideologją „Świtezi“. W każdym razie „Powrót taty“ przenosi czytelnika na grunt bardziej realny i z tego punktu widzenia jest pomostem między pierwszą grupą ballad a następną. Z pierwszą zresztą grupą powiązany jest „Powrót taty“ — acz chwiejnie i delikatnie — motywem dzieci, występującym także w „Rybce“.

Po „Powrocie taty“ następuje „Kurhanek Maryli“ o charakterze, jeżeli chodzi o fantastykę, jeszcze bardziej realistycznym. „Kurhanek Maryli“ jest przytem wstępem do następnej grupy ballad, którą możnaby nazwać grupą ballad o Maryli, względnie o kobiecie i miłości. Do tej grupy należy „Kurhanek Maryli“ (pierwszy prawdopodobnie ze względu na imię ukochanej, zawarte w tytule, będące tonem zasadniczym w całej tej grupie), „To lubię“, „Rękawiczka“ i „Pani Twardowska“. Jest to więc grupa, zawierająca albo ballady, pozbawione zupełnie fantastyki („Kurhanek Maryli“, „Rękawiczka“), albo o fantastyce groteskowej („Pani Twardowska“). Z tego punktu widzenia „To lubię“ ma specjalne znaczenie, bo w samej balladzie jest wprawdzie fantastyka, utrzymana wyraźnie w stylu ludowym, ale jej siła osłabiona jest przez żartobliwy wstęp „Do przyjaciół“.

W zakresie tej grupy kolejność ballad jest również subtelnie obmyślana. „To lubię“ idzie bezpośrednio po „Kurhanku“, bo obie ballady są opowiadaniami o Maryli, chociaż oczywiście bohaterki ich nie są osobami identycznemi. Przekład „Rękawiczki“ Schillera jest realistyczną ilustracją tej samej idei, którą poeta w „To lubię“ ubrał w szaty fantastyczne. Dlatego też może właśnie ta jedyna ballada tłumaczona weszła do pierwszego tomiku. „Pani Twardowska“ znalazła się bezpośrednio po „Rękawiczce“ przez złośliwy kontrast, przez przeciwstawienie „nadobnej Marcie“ rażącej baby.

Jak motywem, wiążącym „Rybkę“ z „Powrotem taty“, był motyw dzieci, tak samo „Panią Twardowską“ wiąże z fragmentem „Tukaja“ motyw czartów, umowy z nimi i wogóle groteskowość obu ballad, jedynych w tym rodzaju w całym zbiorze. Groteska tej ballady jest jednak subtelniejsza, to też tylko jako tako mogła występować w roli przejścia między grupą, omawianą poprzednio, a właściwem zakończeniem „Ballad i Romansów“, jakiem są „Lilje“ i „Dudarz“. „Lilje“, ten szczytowy punkt pierwszego tomiku, należą właściwie do grupy o miłości i kobiecie, „Tukaj“ jednak oddziela „Lilje“ od grupy poprzedniej. Zrobił tak poeta może dlatego, aby „Lilje“ zyskały w ten sposób bardziej efektowne oświetlenie, być też może, że chodziło mu o pewne urozmaicenie, na co u Mickiewicza, wychowanego na literaturach klasycznych, mogła działać właśnie klasyczna tradycja.

Ostatnia ballada „Dudarz“ jest końcowym akordem całego tomiku. Jako romans, mógłby stać „Dudarz“ koło „Kurhanka Maryli“, jako warjacja tematu niewiernej miłości kobiety obok „To lubię“ i „Rękawiczki“. To umieszczenie tej ballady na końcu dowodzi pieczołowitości, z jaką Mickiewicz komponował swój zbiorek, i tego, że liczył się przedewszystkiem z wrażeniem czytających. Z punktu widzenia tych przyszłych czytelników „Lilje“ nie mogłyby stać na końcu zbiorku, bo takie zakończenie wywoływałoby wrażenie zbyt tragiczne, a całemu tomikowi nadawałoby piętno zbyt pełne grozy. To też po „Liljach“ następuje „Dudarz“ o tonacji wyraźnie łagodnej.

Wynikiem rozważań niniejszych jest skonstatowanie u młodego Mickiewicza wyraźnej dbałości o skomponowanie „Ballad i Romansów“, jako pewnej artystycznej całości. Przyszły twórca „Sonetów“ już w pierwszym tomiku okazał zrozumienie czytelnika i zdumiewającą umiejętność liczenia się z jego psychiką. Układ „Ballad i Romansów“ ma na celu z jednej strony nieznudzenie czytelnika, z drugiej wykazanie dobitnie, że poeta skrupulatnie liczył się z możliwym efektem danego ugrupowania i z wrażeniem, jakie wywołać może.

Dodatek.

O pewnym znamiennym szczególe techniki epickiej Mickiewicza.

To, co stwierdzono o przewadze mowy niezależnej nad zależną w „Balladach i Romansach“ i co zauważono o przyczynach wprowadzenia techniki ramowej, może mieć też pewne znaczenie w stosunku do dalszej epickiej twórczości Mickiewicza. To zagadnienie łączy się ściśle z zagadnieniem roli poety, jako opowiadacza, i z tego punktu widzenia jest bardzo ważne, zwłaszcza w odniesieniu do wielkich tworów epickich, a więc w stosunku do „Grażyny“, „Konrada Wallenroda“ i „Pana Tadeusza“.

W „Grażynie“ uciekł się poeta do fikcji dość znanej i banalnej, a mianowicie do fikcji rękopisu, przekazanego mu przez jakiegoś, bliżej nieznanego, zmarłego autora. Relację, zawartą w tym fikcyjnym rękopisie, uzupełnia poeta w „Epilogu Wydawcy“ ustną relacją giermka. „Grażyna“ — o ile się uwzględni „Epilog Wydawcy“ — jest właściwie także opowiadaniem ramowem, a szczegół techniczny, jakim jest fikcja rękopisu, nie jest nowy nawet w literaturze polskiej. Ale przez wprowadzenie tej fikcji uzyskał poeta możność zaakcentowania istności jeszcze jednej osoby działającej, a raczej jeszcze jednego świadka tego, co się dzieje, t. j. tego jakiegoś autora, który w poemacie przemawia od siebie i którego czytelnik uważa oczywiście za sa-

mego poetę aż do tej chwili, w której w „Epilogu“ następuje — sztuczne co prawda — rozwianie tej iluzji. Przez egzystencję tej fikcyjnej osobistości akcja „Grażyny“, począwszy od opisów przyrody, a skończywszy na najdrobniejszych szczegółikach, działa na czytelnika jakby pośrednio, przez pryzmat oka tego niemego świadka. Tę rolę przejmuje często i Rymwid, spokojny obserwator zdarzeń.

O przeżyciach wewnętrznych bohaterów „Grażyny“ dowiaduje się jednak czytelnik nie od autora, ani też od Rymwida, ale — tak, jak w balladach — z ust samych bohaterów bezpośrednio. Autor (wszystko jedno w tym przypadku, czy Mickiewicz, czy kto inny) mówi tylko o tem, co widzi. Mówi więc o wzburzeniu Litawora tyle tylko, ile może o niem wnioskować na zasadzie wyrazu jego twarzy, ruchów i t. d. Ale o istotnym stanie uczuć Litawora dowiadujemy się dopiero z ust samego bohatera. Autor cofa się wtedy na plan drugi, pozostawia czytelnika w bezpośrednim kontakcie z bohaterem. Podobnie ma się rzecz i w stosunku do Grażyny.

Urozmaiceniem tej techniki w „Grażynie“ jest to, że o wyrazie zewnętrznym przeżyć bohaterów informuje nas raz Rymwid, raz ów anonimowy widz, autor fikcyjnego rękopisu. Wynikiem formalnym takiego stanu rzeczy jest i w „Grażynie“ przewaga mowy niezależnej nad zależną, co zawsze musi być wtórnym objawem tendencji, aby bohaterzy poematu mówili sami o swych przeżyciach wewnętrznych. Drobne odstępstwa tyczą się jedynie momentów podrzędniejszych i nieważkich.

Analogicznie przedstawia się sprawa i w „Konradzie Wallenrodzie“. Przeżycia wewnętrzne, stany psychiczne, opisywane w „Konradzie Wallenrodzie“, mają charakter daleko głębszy i bardziej skomplikowany, niż w „Grażynie“. Przedewszystkiem oczywiście przeżycia samego Konrada Wallenroda. Łatwo można przecież sobie wyobrazić, że o uczuciach, miotających jego duszą, opowiada nam sam poeta. Dość tu przypomnieć technikę chociażby Byrona. Byron najczęściej sam opowiada o uczuciach swych bohaterów, sam powiadamia czytelnika o ich cierpieniach i radościach. U Mickiewicza przeciwnie. Ma się wrażenie, że z chwilą, gdy z fantazji jego wyłoniły się postacie jego bohaterów, gdy zaczęły żyć swojem życiem, stały się także dla poety czemś odrębnem, czemś samodzielnem. Między postaciami temi a poetą wytwarza się jakby pewien dystans i pewna odległość. Trudno się oprzeć wrażeniu, że sam poeta odnosi się w stosunku do postaci, przez siebie samego stworzonych, z wyraźnym szacunkiem, że z lękiem zbliża się do ich wnętrza i woli, aby sami mówili o sobie, niż, żeby on miał o nich mówić. Plastyczność koncepcji działa sugestywnie też na samego poetę.

Wracając do „Konrada Wallenroda“, łatwo w tym poemacie znaleźć mnóstwo dowodów, że tak jest istotnie. Podkreślić należy, że o uczuciach Konrada dowiadujemy się albo pośrednio

na podstawie obserwacji jego wyglądu zewnętrznego — obserwują go zaś najczęściej towarzysze zakonni — albo o uczuciach swych mówi sam Konrad. O uczuciach mówi Konrad z Aldoną i z Halbanem. To, że o uczuciach jego, jako młodzieńca, mówi Halban, to nie zmienia istoty rzeczy, bo Halban (w „Powieści Wajdeloty“) wspomina i powtarza słowa Konrada, a więc znowu w gruncie rzeczy o jego uczuciach dowiadujemy się od niego samego.

W stosunku do „Pana Tadeusza“ sprawa przedstawia się analogicznie, a bodaj jeszcze ciekawiej. Poeta jest w „Panu Tadeuszu“ osobą działającą. Bierze właściwie udział w akcji. Ostatniego zwrotu:

„I ja tam z gośćmi byłem, miód i wino piłem,
A, com widział i słyszał, w księgi umieściłem“,

nie należy może tak zupełnie lekceważyć. Nie można go brać dosłownie — to oczywiste. Wskazuje on jednak, że poeta bardzo wyraźnie zdawał sobie sprawę ze swej obecności w Soplicowie i poprostu chciał może czytelnikowi w ten sposób o tem przypomnieć. Schemat kompozycyjny „Pana Tadeusza“ przypomina schemat obrazów mistrzów szkoły flamandzkiej. W głębi obrazu malarz maluje jakąś scenę n. p. narodziny Chrystusa, a na przodzie klęczy jakaś ciemna postać — sam malarz, lub właściciel obrazu, to wszystko jedno — i rozmodlonym wzrokiem wpatruje się w świętą grupę. W „Panu Tadeuszu“ taką ciemną osobą na przodzie obrazu jest sam poeta. Nie bierze on bezpośredniego udziału w akcji, ale jest i patrzy rozmodlonym wzrokiem na to, co się dzieje przed jego oczami. Ta ciemna osoba ożywia się niekiedy, rośnie i wtedy z ust jej padają... dygresje liryczne w „Panu Tadeuszu“; wtedy czytelnik dowiaduje się o jej uczuciach, tęsknotach, bolach i zachwytach. Potem ciemna postać milknie, na cały obraz pada refleks jej rozmodlonych oczu, a na przód sceny występują „*dramatis personae*“, działają i mówią.

Konsekwencją tego stanu rzeczy z jednej strony, z drugiej ewolucją tendencji, jaka zauważyć się daje już w „Balladach“, „Grażynie“, „Konradzie Wallenrodzie“, jest to, że poeta-autor możliwie mało mówi o stanach wewnętrznych bohaterów „Pana Tadeusza“, że raczej samym bohaterom każe o nich mówić. Zjawisko to daje się zaobserwować w różnym stopniu na trzech torach akcji „Pana Tadeusza“.

Akcja miłosna jest bezsprzecznie czemś najmniej ważnem w całej epopei. Uczucia miłosne wszystkich — nawet Tadeusza — są dość spokojne, dość rozważne. Nuta tragiczna zabrzmi tu rzadko, a, jeśli zabrzmi, odzywa się natychmiast ton drugi, weselszy, prawie żartobliwy. To też o uczuciach Zosi, Tadeusza, o rachubach miłosnych Telimeny opowiada sam poeta, z lekkim uśmiechem otwiera przed czytelnikiem

wnętrza serc gości w Soplicowie, opowiada o nich, pozwala im się przypatrywać, uśmiecha się.

Inna sprawa, gdy przyjdzie do kreślenia rzeczy ważniejszych. Motyw jeszcze nienajważniejszy, ale już przez to, że staje się tłem dla postaci Robaka, niezmiernie doniosły — to waśń rodowa, spór o zamek, a raczej jego antecedencje. O całej waśni rodowej — poza drobnemi szczególikami, tyczącemi się sprawy o zamek w ścisłem tego słowa znaczeniu — a przedewszystkiem o uczuciach bohaterów, z tą sprawą związanych, nie dowiadujemy się nic z ust poety, o wszystkiem opowiadają sami bohaterzy. O nienawiści i pragnieniu zemsty mówi Gerwazy, od niego dowiadujemy się o nieszczęśliwych konkurach Jacka. Uzupełnieniem tej relacji jest oczywiście spowiedź Robaka. O jego przeżyciach, uczuciach i bolach, stanowiących właściwy rdzeń epopei, dowiadujemy się wyłącznie z ust samego Robaka właśnie w tej i tylko w tej scenie spowiedzi. Rehabilitacyjna mowa Podkomorzego nie mówi nic o uczuciach Jacka, lecz wyłącznie powiadamia o zdarzeniach z jego życia [1]).

Zjawisko, tylokrotnie już zaobserwowane, występuje i tutaj. Gdy chodzi o przedstawienie głębokich przeżyć wewnętrznych, i to takich przeżyć, które dla rozwoju akcji są momentem ważnym, poeta usuwa się na plan drugi, a między czytelnikiem a bohaterem poematu powstaje kontakt bezpośredni.

Na torach akcji historycznej zjawisko znowu analogiczne. O uczuciach, które ona wywołuje, mówi często sam poeta. Ale wtedy występuje on w swojem imieniu, jako Adam Mickiewicz, jako także bohater epopei. Jeżeli zaś pragnie przedstawić czyjeś uczucia patrjotyczne, czyjąś radość, każe tej osobie samej mówić. Więc o tych uczuciach patrjotycznych mówi Jankiel, więc na uczcie cała ówczesna Polska przez usta biesiadników cieszy się widokiem wodzów i wojska. Ciekawe jest to, że nawet wątpliwości, nurtujące poszczególnych gości w Soplicowie, znalazły wyraz bezpośredni w słowach i gniewie Maćka, a nie dowiedział się o nich czytelnik z ust poety.

Kiedy Goethe i Schiller zastanawiali się w swej korespondencji nad istotą poezji epickiej i dramatycznej, doszli do wniosku, że zasadnicza różnica wynika ze stosunku twórcy do opracowywanego tematu. Poezję epicką odtwarza rapsod, dramatyczną mimus. U Mickiewicza w chwilach najwyższego napięcia dramatycznego rapsod milknie, na jego miejsce występuje jak gdyby mimus.

Warszawa.

---

[1]) Niech mi wolno będzie przy okazji zwrócić uwagę na pewien szczegół, z sprawą Mickiewicza wcale niezwiązany. Słynna scena rehabilitacji Kmicica w „Potopie“ Sienkiewicza podczas kazania w kościele powstała pod wyraźnym wpływem mowy Podkomorzego i scenerji, na tle której się rozgrywa. Sienkiewicz związany jest bardzo mocno z tradycją mickiewiczowską i takich reminiscencyj przy bliższej analizie znalazłoby się niemało.

HENRYK ŻYCZYŃSKI.

MICKIEWICZ I SZEKSPIR.

I.

W prelekcjach, wygłoszonych przez Mickiewicza w akademji lozańskiej w 1839 r., znajduje się zdanie, które rzuca światło ciekawe na ewolucję duchową poety, oraz ułatwia rozpatrzenie stosunku Mickiewicza do Szekspira. Mickiewicz widzi w dziejach kultury duchowej pewną ciągłość i podkreśla znaczenie studjów dla dalszego rozwoju: „Nasi nowożytni zapaleńcy w dziełach Goethego i Byrona, które za wzór biorą, odczuli tylko natchnienie, a nie ocenili głębokich studjów, zwłaszcza nad klasykami rzymskimi. Wyznaję, że studjowanie klasyków rzymskich już nie wystarcza, ale pozostaje ciągle rzeczą niezbędną. Genjusz musi przejść przez wszystkie wielkie fazy ludzkości, ażeby się wznieść do życia własnego, indywidualnego“. [1])

Zdanie to wygłaszał Mickiewicz z doświadczenia własnego, a mając przed oczyma różnorodne etapy swego rozwoju, oceniał doniosłość i znaczenie przebytych wędrówek. Mickiewicz czuł i rozumiał po latach, dlaczego nie zatracił własnej indywidualności, lecz siebie samego odnalazł, stał się sobą. Pochodziło to stąd, że poeta nie należał do zapaleńców, karmiących się tylko natchnieniem, lecz przyswajał sobie zdobycze ogólnoeuropejskiej kultury, użyźniał niejako glebę własnego ducha, aby mu umożliwić rozwój pełny i wszechstronny. W przekonaniu, że genjusz winien w sposób syntetyczny obejmować kulturę wieków minionych, mogła go utwierdzać modna wówczas, a przez Hegla rozpowszechniona metoda dialektycznego postępu. W twierdzeniu Mickiewicza jednak mieści się druga myśl, a mianowicie przekonanie, że rozwój genjusza indywidualnego winien być powtórzeniem tych wszystkich szczebli, jakie w rozwoju swym przeszedł duch ogólno-ludzki. Myśl taka długo nurtowała w umyśle poety, a, jak świadczą listy Odyńca, sformułował ją już dziesięć lat przedtem: „Fizjolog jakiś dowodzi (są to własne słowa Adama), że mózg dziecka, w pierwotnem kształtowaniu się swojem, podobny jest koleją do mózgu ryby, ptaka, zwierzęcia, nim się wreszcie na mózg ludzki wykształci. Otóż i w kształceniu się moralnem i artystycznem człowiek przez podobne fazy przechodzi. W obu razach, jeżeli się na którym z tych pośrednich szczebli zatrzyma, rodzą się monstra, półgłówki i poeci bazgracze. — W pierwszych latach pobytu w uniwersytecie był on (jak sam powiada), co do poezji, w stanie

---

[1]) Mickiewicz A.: Pisma. Brody, 1911, t. VII, s. 40.

zwierzęcia; to jest pisał takie wiersze i miał takie wyobrażenie o sztuce, jak tego wymagali ówcześni recenzenci warszawscy". [1])

Mickiewicz posługuje się tu prawem przyrodniczem, nazwanem w czasach nowszych zasadniczem prawem biogenetycznem, które mówi, że rozwój jednostki, czyli ontogenja, jest skróconem powtórzeniem historji całego rodu, czyli filogenji. To prawo stosuje poeta do rozwoju duchowego, wykazując konieczność ewolucji stopniowej i odróżniając rozwój prawidłowy od rozwoju wypaczonego lub powstrzymanego. Zdając sobie sprawę, co sam zawdzięcza kulturze klasycznej, Mickiewicz podkreśla jej ważność i wykazuje, jak mści się brak tej kultury. Przykładem takim jest dla niego Szekspir, bo — zdaniem Mickiewicza — „brak podobnej kultury nie pozwolił Szekspirowi i kilku autorom włoskim stać się europejskimi". [2]) Ten sąd Mickiewicza o Szekspirze jest wysoce znamienny i wymaga rozpatrzenia pilniejszego. Trudno przypuścić, by Mickiewicz w słowach tych ograniczał wielkość Szekspira lub negował fakt, że za jego czasów Szekspir zajmował w panteonie literatury wszechświatowej miejsce pierwszorzędne. Mickiewicz ma zapewne na myśli czasy dawniejsze i brakiem kultury klasycznej tłumaczy fakt, dlaczego on tak późno doczekał się rozgłosu europejskiego. W każdym razie w oczach Mickiewicza Szekspir nie jest skończony, ani doskonały. To krótkie zdanie stwierdza bezsprzecznie pewien chłód ze strony Mickiewicza w stosunku do Szekspira i dowodzi, że w okresie lozańskim Mickiewicz Szekspirem się nie entuzjazmował. Nic w tem niema dziwnego, Mickiewicz bowiem od lat całych z Szekspirem już nie obcował. Pochodziło to stąd, że ani nastrój duchowy, ani rodzaj zajęć umysłowych Mickiewicza nie dawały w tym względzie żadnej pobudki. W Szekspirze zagłębiali się gorliwie ci, którzy szukali silnych wzruszeń estetycznych albo materjału i wskazówek dla własnej twórczości. Jednem słowem, Szekspir pociągał głównie zawodowych literatów. Sprawdza się to na Słowackim, który czytał Szekspira gorliwie, póki go mistycyzm w innym nie pociągnął kierunku. Tymczasem Mickiewicz nigdy nie był skłonny traktować poezji dla poezji, a w okresie lozańskim zupełnie się wyzbył ambicyj i nastrojów literackich. W epoce więc późniejszej Mickiewicz nie ma z Szekspirem niemal nic wspólnego. Dlatego stosunek jego do Szekspira należy ograniczyć do epoki wcześniejszej, w której poeta szukał nowych dróg i z młodzieńczą świeżością rwał się do życia literackiego. Wówczas musiał on studjować Szekspira tak samo, jak literaturę klasyczną, ale studjował go nie w tym celu, by zostać jego bałwochwalcą i naśladowcą, lecz aby w ten sposób pójść wyżej.

---

[1]) Odyniec A. E.: Listy z podróży. Warszawa, 1884, t. I, s. 323

[2]) Mickiewicz A.: Pisma, j. w., t. VII, s. 40.

Badanie wpływu, jaki Szekspir wywarł na Mickiewicza, nie jest łatwe. Zadanie komplikuje fakt, że na Mickiewicza nie oddziaływał tylko Szekspir czysty, drogą samej lektury jego dzieł, ale że równocześnie działały nań także te sądy literackie i opinje o Szekspirze, które wówczas były o nim w ogólnym obiegu i które siłą okoliczności narzucały się Mickiewiczowi. Dlatego też należy odróżniać te dwie rzeczy i, przy odkrywaniu szekspirowskich śladów u Mickiewicza, wydzielać oddziaływanie bezpośrednie od wpływów, jakie wywarła teorja i krytyka literacka.

Oba rodzaje wpływów występują u Mickiewicza w jednym czasie, a zarysowują się bardzo wyraźnie. W 1822 r. wspomina poeta w liście do Malewskiego o brytanomanji, jaka go ogarnęła, a jako lekturę swą wymienia równocześnie Szekspira i Byrona. W tym to czasie zawiera poeta bliższą znajomość z Szekspirem. Równocześnie szuka poeta bliższych wskazówek w krytyce niemieckiej, by urobić sobie właściwe pojęcie o Szekspirze. Dowodem tego jest napisana przez Mickiewicza w tym samym roku rozprawa o poezji romantycznej. Sam Mickiewicz wymienia źródło swych wiadomości literackich i estetycznych, a źródłami temi są dzieła Schlegla, Eberharda i Bouterweka. Mickiewicz nie podaje, który z braci Schleglów był mu wówczas znany, Fryderyk czy August Wilhelm. Już Chmielowski trafnie przypuszczał, że Mickiewicz musiał mieć na myśli głośne wówczas w Europie odczyty o literaturze dramatycznej A. W. Schlegla.[1]) Istotnie, mógł tam Mickiewicz znaleźć wiele wiadomości, dotyczących poszczególnych dzieł Szekspira, oraz ogólną jego charakterystykę.

Ówczesny sąd Mickiewicza o Szekspirze brzmi następująco: „Szekspir wielki, słusznie nazwany dzieckiem uczucia i wyobraźni, kształcony jedynie na wzorach naukowych, zostawił w dziełach swoich dobitną cechę genjuszu indywidualnego i wiekowego usposobienia. Znawca głęboki serca ludzkiego, malował w śmiałych i prawdziwych rysach naturę człowieka w nowo utworzonym rodzaju poezji dramatycznej, którego głównym jest charakterem walka namiętności z powinnością, jedno z wyobrażeń świata romantycznego. Mniej szczęśliwy był Szekspir w traktowaniu przedmiotów z dziejów greckich i rzymskich, bo dla mało upowszechnionej wtedy znajomości historji i literatury, niepodobna było trafiać doskonale w charakter i w ducha dwóch starożytnych narodów. Szekspir, znając człowieka, nie znał Greka, Rzymianina, ani Anglika“.[2])

Podkreślając, jako charakterystyczne znamiona talentu Szekspira, przewagę uczucia i wyobraźni, intuicję psychologiczną oraz bezpośredni, na natchnieniu oparty sposób tworze-

---

[1]) „Estetyka Mickiewicza“. Lwów, 1898, s. 57.

[2]) „Przemowa“ („O poezji romantycznej“). (Pisma, j. w., t. I. s. 132).

nia, Mickiewicz powtarza utarte sądy ówczesnej krytyki niemieckiej. Natomiast sięga głębiej, gdy podkreśla w dziełach Szekspira wyraz indywidualnego genjuszu i wiekowego usposobienia. Tu już nie chodzi Mickiewiczowi o prostą charakterystykę, ale o regułę ogólniejszego znaczenia, o prawo estetyczne, którego Szekspir jest przykładem jednostkowym. Mickiewicz szedł tu w ślady Bouterweka, domagającego się od artysty stylu, w którym widział odbicie indywidualności twórcy i jego epoki: „In dem Style eines Kunstwerks erkennt man mehr oder weniger die Individualität, die Schule, das Zeitalter des Künstlers und die Nation, der er angehört“.[1])

Mickiewicz więc patrzy na Szekspira pod kątem widzenia estetyki Bouterweka, a z charakterystyki jego stylu opuszcza szkołę, zaznaczając, że Szekspir był kształcony jedynie na wzorach narodowych.

Dalej uważa Mickiewicz Szekspira za przedstawiciela nowego rodzaju poezji dramatycznej. Ma to być dramat nowożytny, który się rozwinął z misterjów średniowiecznych i od dramatu klasycznego jest zupełnie niezależny. Za główną istotę tej nowej poezji uważa Mickiewicz walkę namiętności z powinnością, jako jedno z wyobrażeń świata romantycznego. Pod tym względem szedł on również w ślady Bouterweka, który, charakteryzując styl romantyczny, powiada: „Der Kampf der Leidenschaft mit der Pflicht wurde eine ganz neue Aufgabe für die Poesie“.[2])

Podkreślając walkę namiętności z obowiązkiem, Mickiewicz przeciwstawił dramat szekspirowski starożytnemu, w którym rolę główną los odgrywał. O różnicy tej pouczał Mickiewicza Eberhard: „Es gibt zwei tragische Systeme, ein altes und ein neueres. In jenem ist das Schicksal, in diesem die Leidenschaften die Triebfedern der poetischen Handlung“.[3])

Z utworów Mickiewicza wykazuje wpływ Szekspira po raz pierwszy „R o m a n t y c z n o ś ć“. Utwór jest zaopatrzony w cytat, wzięty z „Hamleta“, a odnoszący się do możliwości oglądania duchów oczyma wyobraźni. Następnie sam motyw przypomina utwór szekspirowski; obłąkana Karusia przypomina Ofelję, duch zaś w obu utworach przedstawiony tak, że może uchodzić za halucynację. Pomimo tych uderzających podobieństw, zdania uczonych są podzielone. Prof. Tretiak przyjmuje wpływ Szekspira na „Romantyczność“ i w Karusi widzi „bladą kopję Ofelji“. Natomiast prof. Kallenbach, wychodząc z założenia, że Szekspirem zaczyna się Mickiewicz zajmować dopiero w 1822 r., że tekst pierwotny nie miał epigrafu z „Hamleta“, dochodzi do wniosku, że utwór jest wolny od wpływu Szekspira i wypłynął

---

[1]) Aesthetik. Wien, 1807, str. 200.
[2]) Tamże, str. 208.
[3]) Eberhard J. A.: Handbuch der Aesthetik. Halle, 1803, t. IV, str. 208.

głównie ze źródeł ludowych. Są jednak poważne okoliczności, które nie pozwalają wykluczyć współudziału Szekspira przy narodzinach „Romantyczności“. Utwór był zanadto rewolucyjny, aby go można tłumaczyć chwilowem uniesieniem poety. On musiał wypłynąć z głębi przekonania i ugruntować się na szerokich podstawach, do takiego zaś śmiałego, rewolucyjnego kroku mógł go głównie zachęcić i upoważnić Szekspir. Nadto należy zważyć, że utwór Mickiewicza nie jest prostym manifestem wiary w cudowność, że jest zupełnie wolny od tych cudownych żywiołów, jakie są właściwe baśni. Zdarzenie, przedstawione przez Mickiewicza, nie jest cudem ani *supra*, ani *contra naturam*, jest ono zgodne ze zwykłemi prawami natury, ale ma drugą, odwrotną stronę, którą można widzieć lub nie. Na taki pomysł głębszego ujęcia cudowności naprowadziły Mickiewicza studja nad Szekspirem. Sprawa ta żywo była dyskutowana w krytyce niemieckiej. Dyskusję tę wywołał Lessing, który w „Dramaturgji Hamburskiej“ skrytykował sposób przedstawiania duchów na scenie przez Voltaire'a. U Voltaire'a duch zjawia się w sposób niewiarygodny, nie liczący się z warunkami iluzji widza, bo zjawia się w biały dzień i jest widziany odrazu przez wielu ludzi. Natomiast u Szekspira duch zjawia się w nocy, kiedy umysł jest bardziej skłonny do przywidzeń, a widzi go tylko Hamlet, a nie jego towarzysze. Tak samo duch Banka przedstawiony jest na scenie, jako halucynacja Makbeta.

Pod wpływem Lessinga zajmowali się cudownością w sztuce różni krytycy, zajmuje się nią Eberhard, Bouterwek, najdokładniej zaś opracował tę kwestję Ludwik Tieck. Listy Mickiewicza dowodzą, że poeta dopiero w 1822 r. począł czytać Szekspira w oryginale. Ten okres brytanomanji poprzedziła germanomanja. Należy więc pamiętać, że głośne wówczas było niemieckie tłumaczenie, dokonane przez Schlegla i Tiecka. Dzięki temu tłumaczeniu mógł się Mickiewicz już w okresie germanomanji zapoznać z „Hamletem“, jak i zwywołaną przez Lessinga kwestją cudowności. Wreszcie, cóż mogło zachęcić Mickiewicza do zapoznania się z literaturą angielską w oryginale, jeśli nie krytyka i estetyka niemiecka?

Z tych względów odpadają skrupuły, z powodu których prof. Kallenbach wykluczał, wbrew narzucającym się podobieństwom, wpływ Szekspira na „Romantyczność“. Wskazano już jedno takie podobieństwo, którem jest cudowność, przedstawiona w duchu Szekspira. Drugiem podobieństwem jest psychologja obłąkanej dziewczyny. Jeśli nawet Mickiewicz nie naśladował Ofelji wprost, mógł go Szekspir nauczyć, jak się chwyta charakterystyczne znamiona obłąkania. Szekspirowskim wreszcie jest sam motyw psychopatologiczny. Sztuka klasyczna nie zajmowała się chorobami duszy. Motywy takie modnemi uczynił Szekspir. Za jego przykładem w literaturze polskiej

pierwszy Mickiewicz odważył się wprowadzić do poezji psychopatologię, a za przykładem Mickiewicza poszedł potem Goszczyński, Słowacki, Krasiński, Korzeniowski. Nie ulega więc żadnej wątpliwości, że duchowym ojcem „Romantyczności“ był Szekspir. Nic w tem niema dziwnego, gdyż Szekspir służył za sztandar bojowy romantykom, najpierw niemieckim, potem francuskim. Sam wreszcie Mickiewicz akcentuje solidarność swą z Szekspirem, gdy w zachowanych warjantach „Romantyczności“ przeciwstawia się racjonalizmowi Śniadeckiego w następujących słowach:

„Tyś syn mądrości, my natury dzieci“.

Takiem dzieckiem natury nazywała krytyka niemiecka Szekspira i na takiem stanowisku stawał wyzwalający się z pęt klasycyzmu Mickiewicz, gdy pisał „Romantyczność“.

Poza „Romantycznością“ żaden inny utwór Mickiewicza z tego okresu nie wykazuje wpływu Szekspira. Pozostają tylko „Dziady“. Jeśli chodzi o ten utwór, przyjmuje się naogół wpływ dramatu fantastycznego, którego wzór dał Goethe w „Fauście“, a który odznaczał się formą swobodną. Naśladowcy Goethego tę głównie stronę nowego dramatu mieli na oku i robili wielki użytek ze swobody. Mickiewicz miał inny cel na oku. Dramat nęcił go oddawna. Zrazu pragnął stworzyć dzieło w stylu klasycznym, a bohaterem utworu miał być Demostenes. Zapoznanie się z literaturą niemiecką unicestwiło ten zamiar; Szekspir, Goethe, Schiller odsłonili przed nim nowe drogi i nowe ideały. Mickiewicz jednak nie chciał ślepo naśladować nowych, poznanych wzorów, gdyż uświadomił sobie wówczas również potrzebę oryginalnej poezji narodowej. Przed młodym poetą zarysowało się poważne zadanie stworzenia narodowego, dramatycznego stylu. Świadczy o tem pochodzący z tych czasów szkic poety p. t. O sztuce dramatycznej w Polsce. Mickiewicz stwierdza, że w Polsce w wiekach średnich kwitnął dramat w postaci misterjów, który jednak nie rozwinął się w oryginalną poezję dramatyczną: „Nieszczęściem dla literatury polskiej, rodzaj ten, prawdziwie narodowy, który wydał w Anglji szkołę Szekspira, a w Hiszpanji doprowadził do szkoły Lope de Vegi i Kalderona, potępiali poeci polscy, jako nieregularny i trywjalny w porównaniu z dawnymi klasykami, których dzieła i przepisy stały się dla autorów wyrocznią“.

W słowach tych potępia Mickiewicz uprzedzenie klasyków w stosunku do Szekspira, z drugiej jednak strony nie uważa go za wzór, odpowiedni dla polskiego poety do naśladowania. Dramat polski wymaga stylu odrębnego, a ponieważ on się jeszcze nie wyłonił z dotychczasowego rozwoju historycznego, zadaniem młodych poetów jest praca w tym kierunku. Tu tkwi właściwa geneza „Dziadów“, na którą Szekspir wpłynął pośrednio tylko, zachęcając do czynów śmiałych i samodzielnych.

Mianowicie zachęcał Szekspir Mickiewicza do szukania narodowego stylu i ośmielał do traktowania tematów „fantastycznych, poczwarnych, przemawiających silnie do imaginacji“.

Szukając takiego stylu, Mickiewicz zwrócił się do ludu i obrał sobie za przedmiot zwyczaj, sięgający czasów pogańskich. Wybór nie był bynajmniej przypadkowy. Zwrot romantyków do fantazji ludowej wypływał z przekonania, że ona najlepiej poprowadzi natchnienie artystyczne w kierunku sztuki narodowej. Obok tych względów ogólnych Mickiewicz miał jeszcze względy natury specjalnej, które kazały mu zająć się pogańskim ceremonjałem „Dziadów“. Odkrywa nam je w przedmowie do utworu, objaśniając ten ludowy ceremonjał: „Uroczystość ta początkiem swoim sięga czasów pogańskich i zwała się niegdyś ucztą kozła, na której przewodniczył Koźlarz, Huślar, Guślarz, razem kapłan i poeta (gęślarz)“.

Zdanie Mickiewicza nabierze pełnej wagi, gdy przypomnimy sobie, że geneza tragedji greckiej łączy się z pojęciem kozła i uroczystościami religijnemi, w których przywódca chóru odgrywał rolę podobną, jak guślarz. Nie jest chyba rzeczą przypadkową, że Mickiewicz szuka na ziemiach słowiańskich uroczystości, pokrewnych tym, które dały początek tragedji greckiej; czyni zaś to w tym celu, by z tych samych źródeł wyprowadzić styl i formę dramatu narodowego. Ta nowa dążność pozostaje w ścisłym związku z myślą, wypowiedzianą w rozprawie „O sztuce dramatycznej w Polsce“. Ponieważ w Polsce został przerwany naturalny proces rozwojowy, który w Anglji doprowadził do Szekspira, a w Hiszpanji do Kalderona, należy to zło naprawić i nawiązać nić przerwanej tradycji. W ten sposób narodziły się „Dziady“ Mickiewicza, jako szukanie narodowego stylu dramatycznego.

II.

W latach następnych życia i twórczości Mickiewicza nie spotykamy śladów żywego zajęcia się Szekspirem. Powody są zupełnie jasne. W grę tu nie wchodzą burzliwe zdarzenia, wywołane uwięzieniem i wywiezieniem w głąb Rosji. Dla Mickiewicza Szekspir był olbrzymem, ale równocześnie człowiekiem innej epoki i innych dążeń. Tymczasem Mickiewicz rwał się do życia nowszego i był szczególnie wrażliwy na prądy nowsze. Wynikało to z ówczesnego jego nastroju. Duch i talent Mickiewicza dojrzewał, rosła świadomość sił własnych. W miarę tego rosła też w nim chęć, by szybkiemi krokami zbliżyć się do mety i z lekceważonego młodzieńca stać się mężem sławnym, wielkim. Nic dziwnego, że główną uwagę Mickiewicza pochłaniali ludzie, którzy byli najpotężniejszymi wyrazicielami epoki: Goethe i Byron. Te dwie postacie usunęły w cień Szekspira,

lecz go zupełnie nie wyparły. Zachował się tłumaczony z „Romea i Julji“ fragment, który dowodzi, że lektury Szekspira Mickiewicz nie zaniechał. Nasuwa się pytanie, czy dochowany fragment tłumaczenia zdoła nam rzucić jakie światło na bliższy stosunek Mickiewicza do szekspirowskiego utworu? Tłumaczona przez Mickiewicza scena zawiera rozmowę kochanków, zdających sobie sprawę z trudności, na jakie napotyka ich miłość. Jednak Romeo jest zdecydowany iść za popędem serca aż do ostateczności, w przekonaniu, że:

> „Lepiej jest koniec znaleźć w cudzej nienawiści,
> Niźli w długim miłości niewzajemnej zgonie“.

W utworze Szekspira ciekawiła Mickiewicza pewna analogja do własnych przeżyć, końcowy zaś dwuwiersz posiadał wyraźny charakter dokuczliwej uwagi pod adresem pani Puttkamerowej. W ten sposób osobiste względy i wspomnienie pierwszej miłości czyniły dla Mickiewicza utwór szekspirowski interesującym. Powstaje pytanie, czy wpływ jego ograniczył się tylko do tłumaczenia, czy też poważniej oddziałał na twórczość. Mickiewicz był już dość uleczony, by wyrażać się o dawnej kochance namiętnym językiem Gustawa. Jak świadczy jednak wiersz, napisany w Splügen, nawiedzała go czasem fala powrotna. Tak samo i wówczas, przy lekturze „Romea i Julji“, mógł się obudzić w nim pomysł, by w jakiejś poetycznej, delikatnej formie dać odczuć niewiernej kochance swój żal nieuleczony. Tak urodziła się w jego duszy antyteza kochanki, osoba kochająca bez granic, zdolna do ostateczności w myśl cytowanego dwuwiersza. Pomysł ten urzeczywistnił się w osobie Aldony. Ostatnio nad genezą Aldony zastanawiał się prof. Bruchnalski, a podkreśliwszy fakt, że wśród odeskich przyjaciółek poety nie można znaleźć jej pierwowzoru, przyjmuje „za możliwe, że natura Poety, wiążąca się zawsze z prawdą i rzeczywistością, tym razem w Aldonie kazała mu ubóstwiać jakiś jedynie wytwór wyobraźni“...[1])

Te trafne wywody prof. Bruchnalskiego ośmieliłbym się uzupełnić jednem jeszcze przypuszczeniem, że poeta kształtował ten wytwór wyobraźni celowo, chcąc w nim mieć rodzaj delikatnego, a upokarzającego wyrzutu pod adresem Maryli. Ponieważ zaś romans Konrada i Aldony cechuje bezwzględne oddanie się sobie, można w nim widzieć rozwinięcie akordu, który tak silnie dźwięczy w tłumaczonym fragmence „Romea i Julji“. Nadto utwór szekspirowski mógł wpłynąć na samo ukształtowanie romansu. Romeo i Julja, kochający się całą duszą, giną, złamani silniejszą od nich przemocą zewnętrzną. Ten kontrast, zachodzący pomiędzy tą promienną i wiośnianą miłością dwojga serc, a kamienną, bezlitosną przemocą, czyni

---

[1]) Wstęp do „Konrada Wallenroda“. Lwów, 1922, str. LXIII.

utwór Szekspira głęboko wzruszającym. Ten sam kontrast bolesny uwydatnił Mickiewicz zaraz na wstępie:

„Co przyrodzenia związał łańcuch złoty,
Wszystko rozerwie nienawiść narodów“

Jedna tylko zachodzi między obu poetami różnica. U Szekspira „przyrodzenia łańcuch złoty“ rozrywa nienawiść dwóch rodów, u Mickiewicza zaś przemoc o wiele groźniejsza, bo nienawiść dwóch narodów. W „Konradzie Wallenrodzie“ odzywają się więc wyraźne echa szekspirowskiego utworu. Zresztą, dawno się zgodzono, że jest w nim więcej literatury, niż prawdziwego życia. Chodzi więc tylko o rodzaj tej literatury. O Byronie nie może być tu mowy, bo jego kobiety mają w sobie coś z odaliski. Najpochlebniejszą więc dla tego romansu będzie rzeczą, że dziewosłębił mu jeden z najpiękniejszych poematów miłosnych świata: „Romeo i Julja“.

Odkrywszy ślady jednego dzieła szekspirowskiego w „Konradzie Wallenrodzie“, spróbujmy, czy nie znajdą się ślady inne. Przedewszystkiem nasuwa się „Hamlet“. Utwór ten poznał Mickiewicz już dawniej, świeżo zaś w Petersburgu czytał o nim ciekawe studja krytyczne Tiecka. Hamleta zresztą musiało Mickiewiczowi przypominać analogiczne traktowanie zemsty. Pod tym względem nie wchodzi w grę Byron, gdyż u niego zemsta występuje w zupełnie innem znaczeniu. Dla bohaterów byrońskich zemsta jest celem i rozkoszą, ujściem i satysfakcją duszy, wykolejonej i sprowadzonej na manowce. Tymczasem przed Hamletem i Konradem myśl zemsty staje, jako obowiązek, rodzi się stanowczo z pobudek szlachetnych, a kłócąc się z innemi stronami duszy, czyni ich ludźmi głęboko tragicznymi. Tymczasem bohaterowie Byrona są okropni, a nie budzą wstrętu dlatego tylko, że usprawiedliwia ich wielkie cierpienie. W duchu byrońskim jest przedstawiony n. p. Bielecki. On nie chciał być zdrajcą, ale go zmusiły do tego okoliczności. Bielecki chciał być spokojnym obywatelem, jego wola nie miała rozpędu ani w kierunku wielkości ujemnej, ani dodatniej. Dlatego jest on pożałowania godny, ale nie jest tragiczny. Natomiast tragiczny jest Wallenrod, bo chciał być wielkim bohaterem, chciał się upajać radością, jaką sprawia dokonywanie szlachetnych czynów, a dążenie to uczyniło go zbrodniarzem i przepoiło wstrętem do samego siebie. Jak Edyp Sofoklesa, uciekał z nizin, pragnął uniknąć tego, co nieszlachetne, a właśnie na tej drodze utracił czystość i harmonję duszy. Jak Hamlet, zwleka z wykonaniem czynu, bo stoi mu na przeszkodzie sumienie; jak Hamlet, dręczony wewnętrzną rozterką, traci chwilami przytomność i robi wrażenie obłąkanego; jak Hamlet wreszcie, jeszcze przed śmiercią fizyczną umiera śmiercią moralną. Najważniejszą jednak jest rzeczą, że i Hamlet i Wallenrod są wielcy i schodzą z tego świata, spłaciwszy wpierw swe długi.

Całą więc tajemnicą uroku, jaki wywierał i wywiera na nas Wallenrod, jest fakt, że poeta otoczył go nimbem prawdziwego tragizmu. Tem samem w innem świetle występuje zagadnienie zdrady. Konrad działał za naród cały, położenie jego jest wyjątkowe. My wszyscy, którzy musimy się ograniczyć do roli pionków w społeczeństwie, mamy budować się tylko jego wielką miłością ojczyzny i jego wielkiem poświęceniem, a pozatem od wypadku do wypadku radzić się własnego sumienia.

Jak widzimy, Mickiewicz chciał przedewszystkiem uwydatnić tragiczne rysy charakteru i sytuacji Wallenroda i pod tym względem zbliżał się do Szekspira. Natomiast byronizm dochodził do wyrazu ubocznie tylko. Jak trafnie zaznacza Zdziechowski, istotę byronizmu stanowiło wygórowane poczucie godności osobistej i płynąca stąd duma nieugięta, następnie tęsknota duszy, dręczonej prozą życia, do szerokich widnokręgów.[1]) Jak wiadomo, moralną piękność człowieka stanowi równowaga dwóch stron: poczucie obowiązku wobec społeczeństwa i poczucie osobistej godności. Człowiek, zupełnie zawojowany przez instytucje społeczne, staje się niewolnikiem. Objaw taki znakomicie piętnuje Mickiewicz w „Przeglądzie wojska", w którym, opisując śmierć niewolniczo posłusznego żołnierza, czyni uwagę, że śmierć taka — jest psu zasługą, człowiekowi grzechem. Społeczeństwo ma dążność do niwelowania indywidualności ludzkich, a właśnie wygórowany indywidualizm Byrona jest protestem przeciw takiemu stanowi rzeczy. Podobną obronę indywidualizmu spotykamy również w poemacie Mickiewicza, a mieści się ona w słowach:

„Wielkie serca, Aldono, są jak ule zbyt wielkie,
Miód ich zapełnić nie może, stają się gniazdem jaszczurek"

Jest to myśl nawskróś byrońska; szerokie aspiracje duszy, które, nienasycone miodem wielkich czynów i wrażeń, stają się wrażliwe na podszepty zbrodni. W tej sprawie wypowiada głębokie zdanie prof. Bruchnalski. Wyróżniając demoniczność altruistyczną i egoistyczną, dochodzi do następującego wniosku: „O ile Wallenrod stoi na przestrzeni, dla obu typów wspólnej, o tyle jest bajroniczny, o ile zaś przechodzi na grunt demoniczności altruistycznej, zrywa wszelkie z Byronem węzły, który nawskróś jest egoistą".[2])

Chcąc wyrazić tę dwoistość charakteru Wallenroda, podkreśloną przez prof. Bruchnalskiego, w innych słowach, powiedziałbym, że Wallenrod raz jest podobny do Hamleta, raz do Korsarza. Naturalnie, że mam na myśli tylko fizjognomję duchową, a ściślej jeszcze się wyraziwszy, motywy woli. Skąd

[1]) Zdziechowski M.: Byron i jego wiek. Kraków, 1897, t. II, str. 424
[2]) Wstęp do „Konrada Wallenroda", str. LXVI.

pochodzi ta dwoistość? Pewną wskazówką byłby fakt, że w duchu mniej więcej byrońskim pojęty jest Wallenrod w opowieści Wajdeloty. Otóż pierwotnie utwór miał się składać z dwóch części, a opowieść Wajdeloty odpowiada części pierwszej. Z tegoby wynikało, że poeta począł komponować poemat w sposób spokojniejszy, epicki, przed oczyma miał Walter-Scotta i Byrona. W miarę tworzenia rósł zapał, uczucie się potęgowało i nabrało siły dramatycznej, a wówczas poemat bezwiednie zbliżał się do wzoru szekspirowskiego. Można więc przyjąć, że w rozwoju akcji i charakteru Wallenroda, uderza nas śmiała i silna linja, właściwa tragice szekspirowskiej. Czuł tę linję już Zdziechowski, lecz nie umiał jej nazwać, ani wykazać jej pokrewieństwa z Szekspirem: „Jest w całym utworze, a przedewszystkiem zaś w opisie samego bohatera, ciągłe a z mistrzowską umiejętnoślą przeprowadzone *crescendo*: zrazu bajronista, z pozoru nie różny od mnóstwa innych bohaterów tego gatunku, rośnie stopniowo Konrad w oczach naszych i olbrzymieje, ogniem swej duszy zapala wyobraźnie i serca...“ [1])

Takie właśnie „crescendo“ znajduje się u Szekspira i ono po dziś dzień jest przedmiotem podziwu. Ono też mogło przyświecać Mickiewiczowi przy tworzeniu „Wallenroda“, a pokrewieństwo to nie przynosi poematowi wcale ujmy. Szekspir odegrał tylko rolę bardzo ogólnej wskazówki, dzieła zaś dokonała potęga uczucia i bezpośrednia siła natchnienia. Bohaterowie tragiczni nie są wyłącznym przywilejem tragedji. Poezja dramatyczna głównie zajmuje się efektami tragicznemi dlatego tylko, że na scenie występują one w sposób najsilniejszy i najbardziej bezpośredni. Mickiewicz dowiódł w „Wallenrodzie“, że i poemat potrafi pod tym względem skutecznie rywalizować z dramatem. Streszczając się, możemy powiedzieć, że bohaterowie Byrona są wzniośli, bohater zaś Mickiewicza tragiczny. Oprócz ogólnej linji tragicznej można zauważyć w poemacie Mickiewicza również drobne reminiscencje szekspirowskie. Pomysł uczty, która zajmuje środkową część poematu, mógł nasunąć Mickiewiczowi Szekspir, który lubił upiększać swe dramaty takiemi efektownemi scenami. Mamy je w „Makbecie“, „Hamlecie“ i t. d. Tak samo Witołd, rumieniący się z powodu aluzyj Wajdeloty, przypomina Klaudjusza, rumieniącego się z powodu gry aktorów, rozmyślnie sprowadzonych przez Hamleta. Są to reminiscencje drobne, ale i one dowodzą, że poeta, pisząc „Wallenroda“, miał żywo przed oczyma „Hamleta“. Stosunek poematu Mickiewicza do Szekspira uchodził dotąd uwagi krytyków z różnych powodów. Najpierw, nie przyszło nikomu na myśl szukać wzorów w poezji dramatycznej dla poematu. Zadowalano się zewnętrznemi pozorami, nie bacząc, iż kompozycja jego jest wybitnie dramatyczna. Następnie nastrój by-

[1]) Zdziechowski, j. w., t. II, str. 427.

roński zanadto pochłaniał uwagę czytelnika. Wreszcie sam Mickiewicz wprowadzał w błąd. Pod datą 5 stycznia 1827 r. pisze poeta z Moskwy do Zana: „Co do mojej lektury: czytam „Fieska“ Schillera i historję Machjawela“.[1]) Notatka ta nie ma wcale na oku informować istotnie o lekturze. Ma ona przedewszystkiem znaczenie kryptogramu, koniecznego ze względu na cenzurę, a odkrywa patrjotyczny kierunek myśli poety. W tym charakterze łączy się ona z zawartemi w tym samym liście myślami o ojczyźnie, przedstawionej w postaci kochanki. W samej rzeczy Mickiewicz czytał wówczas bardzo wiele. Wreszcie Machiavelli i Schiller mogli odegrać główną rolę przy narodzeniu się pomysłu, w miarę jednak rozwoju poematu, musieli ustąpić miejsca Szekspirowi.

III.

Pobyt Mickiewicza w Moskwie, a potem w Petersburgu, miał wielkie znaczenie dla jego duchowego rozwoju. Inteligentniejsi Rosjanie uważali za swój obowiązek asymilować wszystko, co przychodziło z Zachodu. Stolica Rosji żyła literackiem życiem Europy. Jakiekolwiek tylko dzieła literackie zjawiły się w Niemczech, Francji lub Anglji, można je było otrzymać w Petersburgu, można było słyszeć żywe dyskusje na ich temat. W ten sposób Mickiewicz, siedząc daleko na północy, mógł utrzymywać ścisły kontakt z myślą Zachodu; pochłaniał nowości literackie, czytał głośne pisma perjodyczne, jednem słowem, oddychał atmosferą literacką. To zbliżenie się do myśli zachodniej, to przejęcie się nowoczesnemi dążeniami Europy, dały Mickiewiczowi tę pewność siebie i siłę przekonania, z jaką wystąpił w rozprawie „O krytykach i recenzentach warszawskich“.

Około 1828 r. głównem zjawiskiem literackiem w Europie jest dopiero teraz do życia się budzący romantyzm francuski. Organem romantyków francuskich staje się czasopismo „Le Globe“, które głosi kult Szekspira i Walter-Scotta. Jak świadczą listy Odyńca, Mickiewicz był wówczas bardzo pilnym czytelnikiem tego czasopisma i zawdzięczał mu wiele wiadomości literackich. Opinje romantyków francuskich odbijają się w ówczesnych sądach Mickiewicza. Mickiewicz żąda od poezji przedewszystkiem prawdy i historyczności, widząc w tych rzeczach główne znamiona dążeń nowoczesnych. To przekonanie Mickiewicza jest odbiciem opinji czasopisma „Le Globe“ i szerzonego przez nie kultu dla Szekspira, jako przedstawiciela prawdy, i Walter-Scotta, jako przedstawiciela historyczności.

---

[1]) „Korespondencja A. Mickiewicza“. Paryż, 1871, t. I, str. 17.

W tem samem przekonaniu utrzymywała Mickiewicza przedmowa, jaką napisał Victor Hugo do dramatu p. t. Cromwell (1827). Hugo wyróżnia trzy systemy w poezji, rozwijające się stopniowo. Najwyższym z nich jest system dramatyczny, cechą zaś jego jest prawda: „Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie. Le caractère de la première poésie est la naïveté, le caractère de la seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, la vérité.“ [1])

Zgadzając się wraz z Wiktorem Hugo i romantykami francuskimi, że sztuka winna dążyć do prawdy, Mickiewicz znacznie rozszerza pojęcie prawdy. Dla niego realizm życia jest tylko niższym stopniem prawdy, najwyższym zaś jej stopniem jest absolut, dostępny człowiekowi w aktach wiary. Ten pogląd Mickiewicza zanotował nam Odyniec: „Ale ciasny obręb pojęć ludowych, sama szczerość i prostota uczuć, nie wystarczają jeszcze poezji wyższej. Źródło zaś żywych i najwyższych jej natchnień: żywa wiara, jako prawda najwyższa — jest jeszcze dla dzisiejszych poetów: jak tym skarbem zaklętym w bajce; jak tą zapomnianą przez ludzi drugą półkulą świata, którą natchniony chyba genjusz odnajdzie, a natchnione słowo otworzy. Największym poetą z wiary był Dante. Szekspir dojrzał najwięcej prawdy w sercach i dziejach ludzkich. Byron jest już dziś w prawdzie — lecz tylko w prawdzie własnych uczuć swoich.“ [2])

Mickiewicz wygłaszał tu teorję, która przedewszystkiem była odbiciem własnej jego umysłowości i twórczości, wyrażonej w „Dziadach“. Myśl jego jest jasna. Bawienie się cudownościami i świętościami nie daje jeszcze wyższej poezji. Prawdę w tym kierunku osiąga tylko twórca szczery, który, jak Dante, rzeczywiście siłą natchnienia i potęgą ducha umiał wybiegać za granice ziemskie. Zdaniem więc Mickiewicza, Szekspir był wielkim poetą, lecz nie reprezentował poezji najwyższej. W takiem przekonaniu mógł Mickiewicza utwierdzić Fryderyk Schlegel. Jego dzieło p. t. „Historja literatury starożytnej i nowożytnej“ — nabiera w Europie rozgłosu wskutek tłumaczenia francuskiego. Ukazało się ono w Genewie 1829 r. Dzięki temu tłumaczeniu zapoznaje się z niem i przejmuje Krasiński, Słowacki. Książka dociera również do Warszawy, gdzie w 1830 r. ukazuje się równocześnie jej tłumaczenie na język polski, i dzieło Mochnackiego „O literaturze polskiej w XIX wieku“, napisane na podstawie założeń i schematu Fryderyka Schlegla. Można wreszcie wykazać, że Mickiewicz zapoznaje się bliżej z tem dziełem dopiero w okresie peters-

---

[1]) „Oevres Complètes“. Paris, 1881. Drame, I, str. 26.
[2]) „Listy“, t. I, str. 134.

burskim. W dziele tem znalazł Mickiewicz sąd o Szekspirze i powołaniu dramatu, który najzupełniej odpowiadał jego przekonaniom i dążnościom, wyrażonym już w „Dziadach“ wileńskich. Zdaniem Schlegla, można traktować w dramacie życie bardzo głęboko i prawdziwie, ale przedstawiać je tylko, jako zagadkę. Tak czyni Szekspir i dlatego, chociaż jest wielki, nie osiąga najwyższego celu sztuki. Celem tym jest prawda najwyższa i pokazanie, jak z gruzów katastrofy doczesnej rodzi się wieczność[1]). Zdanie więc Mickiewicza, które podkreśla czysto ziemskie, doczesne stanowisko Szekspira, zgadza się z poglądem Schlegla.

Podobnie jak Mickiewicz, Schlegel widzi ten najwyższy cel poezji zrealizowany u Dantego: „Ich erinnere hier der Kürze wegen an die drei Welten des Dante, wie er uns eine Reihe von lebendigen Naturen kraftvoll vorführt, in dem Abgrunde des Verderbens, dann durch die mittleren Stufen hindurch, wo Hoffnung mit Leiden gemischt ist, bis zu dem höchsten Zustande der Verklärung. Dies ist ganz anwendbar auf das Drama, und in diesem Sinne könnte Dante ein dramatischer Dichter genannt werden..“ [2])

O takie pokrewieństwo z Dantem kusił się Mickiewicz w trzeciej części „Dziadów“. Równocześnie traktował swobodnie formę dramatyczną, skoro najważniejszą rzeczą była istota, z powodu której Schlegel, niezależnie od formy zewnętrznej, nie wahał się przyznać Dantemu najwyższego stopnia dramatyczności. Mickiewicz poszedł jeszcze dalej w „Panu Tadeuszu“, kusząc się o taką samą dramatyczność w poemacie epickim. Losy Jacka wywołują pełne uczucie tragiczne. Zostały one przedstawione w duchu tragiki szekspirowskiej. Gdy Jacek bliski jest dzieła, niweczy jego zamiary Gerwazy, uosabiający powrotną falę dawnych grzechów. Zamiast tryumfu nadchodzą

[1]) „Die zweite Stufe der Kunst ist die, wo in den dramatischen Darstellungen nebst der Leidenschaft und der mahlerischen Erscheinung auch der tiefere Sinn und Gedanke herrscht und sich ausspricht; eine bis in das Innere eingreifende Charakteristik nicht bloss des Einzelnen, sondern auch des Ganzen, wo die Welt und das Leben in ihrer vollen Mannigfaltigkeit, in ihren Widersprüchen und seltsamen Verwicklungen, wo der Mensch und sein Dasein, dieses vielverschlungene Rätsel, als solches, als Rätsel, dargestellt wird. Wäre dieses Bedeutende und tief Charakteristische der einzige Zweck der dramatischen Dichtkunst, so würde Shakespeare nicht nur der Erste von Allen in dieser Kunst zu nennen, sondern es würde kaum irgend ein anderer Alter oder Neuer auch nur von ferne ihm darin zu vergleichen sein. Es hat aber meines Erachtens die dramatische Dichtkunst allerdings noch ein anderes und höheres Ziel. Sie soll das Rätsel des Daseins nicht bloss darlegen, sondern auch lösen...

„...und stellt der Seele klar vor Augen, wie sich das innere Leben in dem äusseren Kampfe gestaltet, und in welcher Richtung und Bedeutung, und wie bezeichnet das Ewige aus dem irdischen Untergange hervorgeht“. Schlegel F.: Sämmtliche Werke. Wien, 1846, t. II, str. 85.

[2]) Schlegel, j. w., t. II, str. 86.

gorzkie zawody. Mickiewicz jednak nie zadowala się grozą katastrofy, nie kończy goryczą dysonansu, lecz napawa nas jakiemś radosnem uczuciem ekspiacji, a nad głową Jacka roztacza aureolę światła. Oto kończy się noc, kończy się mroczna, szekspirowska część dramatu, a zaczyna świtać blask łaski bożej, przemienienie doczesnych bolów w niebieską doskonałość (Verklärung). Do izby umierającego wpadają promienie z słońca:

„I ubrały mu złotem oblicze i skronie,
Że błyszczał, jako święty, w ognistej koronie".

I znów przypominają się słowa Schlegla: „Dreierlei Hauptarten, je nachdem der Held in den Abgrund eines vollkommenen Untergangs rettungslos hinabstürzt, oder wenn das Ganze mit einer gemischten Befriedigung und Versöhnung noch halb schmerzlich schliesst, oder drittens, wo aus allem Tod und Leiden ein neues Leben und die Verklärung des innern Menschen herbeigeführt wird". [1])

W ten sposób Mickiewicz, nawet w takim realistycznym utworze, jak „Pan Tadeusz", daje rodzaje tej wyższej, poza ziemię prowadzącej poezji. Ciekawe wreszcie jest, że poeta czyni to w sposób zupełnie naturalny, tworząc aureolę świętości z pomocą promieni słońca. W „Dziadach" drezdeńskich postępował poeta inaczej, gdyż ściągał moce zaświatowe wprost na ziemię i przedstawiał je tak, jak je sobie wyobrażano w wiekach średnich. Wyraża się w tym fakcie wielkie poczucie harmonji u Mickiewicza. W „Dziadach" podniosły i mistyczny nastrój dopuszczał stosowania takich środków; cudowność bezpośrednia, zharmonizowana z ogólnym duchem utworu, nie raziła. Natomiast w „Panu Tadeuszu" musiał się poeta liczyć z realistycznym charakterem utworu i godzić wszystkie środki z ogólnym nastrojem. Tak postąpił Mickiewicz z całą świadomością, gdyż jasno zdawał sobie sprawę z konieczności podobnej harmonji. Świadczą o tem wykłady o literaturze słowiańskiej, w których poeta zajmuje się kwestją cudowności w poezji i występuje przeciw lekkomyślnemu posługiwaniu się tym żywiołem nadprzyrodzonym. Mickiewicz formułuje własną teorję sztuki i dowodzi, że wymaganiom tej teorji odpowiadają pomniki rzeźbiarstwa nowoczesnego i starożytnego. Jest to teorja, przejęta od Saint-Martina, wedle której sztuka jest wizją. Dlatego sztuka musi się liczyć z warunkami iluzji i harmonizować z tłem. Otóż duchy ukazują się biali i czyści, a jedynem światłem, które je oświeca, jest blask księżyca. Z tego powodu starożytni używali na posągi białego marmuru i kości słoniowej, a stawiali je w miejscach ciemnych. Dla Mickiewicza postępowanie to jest naturalne, bo „malowniczość widzieć można

[1]) Schlegel, j. w., str. 86.

tylko przy świetle słońca, a posąg, w prostocie swego przystrojenia, domaga się blasku księżycowego".

Zgodnie z tą teorją postępował Mickiewicz w „Panu Tadeuszu". Realistyczny charakter utworu był jak gdyby tem słońcem, które nie dopuszczało motywów mistycznych, lecz zmuszało dostrajać żywioły nadprzyrodzone do tła ogólnego.

Spróbujmy zebrać wyniki. Mickiewicz nie zagłębiał się zbytnio w Szekspirze, ale obojętnie obok niego nie przeszedł. Patrzał na niego równocześnie własnemi oczyma i oczyma krytyki niemieckiej. Mickiewicz posiadał zupełnie odmienną od Szekspira organizację umysłową i żył w odmiennych warunkach i w odmiennej epoce. Z tych odrębności zdawał sobie jasno sprawę i widział w Szekspirze raczej pouczający przykład, niźli konkretny wzór do naśladowania. Dalej przyznawał Mickiewicz Szekspirowi wielką i bezpośrednią potęgę natchnienia, podobną do tajemniczych mocy twórczych przyrody. Równocześnie jednak był przekonany, że twórcze natchnienie Szekspira obejmowało głównie niższe regjony bytu, gdy tymczasem poezja winna docierać do prawd najwyższych. Dlatego wpływ Szekspira na Mickiewicza ogranicza się do lat młodszych i kończy się z „Konradem Wallenrodem". W okresie młodości pomagał Szekspir Mickiewiczowi rwać pęta klasyczne, zachęcał do samodzielności, uczył cenić natchnienie. Gdy jednak Mickiewicz dojrzał, zatęsknił do wyższych, astralnych sfer; usiłował je osiągnąć w „Dziadach", a nawet w „Panu Tadeuszu" o nich nie zapominał.

Cieszyn, w grudniu 1922 r.

ZOFIA GĄSIOROWSKA-SZMYDTOWA.

NORWIDA PRZEKŁAD ODY HORACEGO „AD POMPEIUM".

Romantyzm polski, rozwinąwszy się na gruncie, uprawionym przez szkołę klasyczną, wyłączył ze sfery najbardziej przez siebie cenionych autorów jednego z mistrzów tej szkoły — Horacego.

Nie należy się temu dziwić. Ani entuzjazm „Ody do młodości", zestawiający siły ludzkie z twórczą potęgą Boga, ani walka Konrada z niebem o władzę nad światem, ani hasła mesjanizmu, głoszącego bliskie nadejście Królestwa Bożego nie godziły się z duchem horacjuszowskiej poezji. Romantycy zaj-

mowali się też wyjątkowo i przygodnie twórczością mistrza z Apulji. Pod wpływem Józefa Jeżowskiego, który zamierzył wydanie pism, przekładów i komentarzy celniejszych autorów starożytnych [1]), przetłumaczy Mickiewicz jesienią r. 1819 „Odę do Sallustjusza" (II, 2). Poecie, jako autorowi wierszy filomackich, odpowiadał program ody, podnoszącej ważność pracy nad charakterem, jako uczniowi Groddecka chodziło mu o wierne oddanie właściwości łacińskiego tekstu. W tym samym roku wydał Bohdan Zaleski słabe przekłady dwóch erotyków Horacego [2]), z których o wpływie rzymskiego poety nie można wyciągnąć żadnego wniosku. Są to bowiem poetyckie ćwiczenia niewyrobionego jeszcze autora.

Mickiewicz w późniejszych latach, jako profesor Collège de France, wrócił do Horacego, podziwiając bogactwo rytmów i muzykalność wiersza rzymskiego poety, ale poglądu jego na świat nie podzielał, twórczością głębiej się nie przejął, twierdząc, że „zapał natchnienia Horacjusza zdaje się pochodzić całkiem z głowy" [3]).

Inaczej było z Norwidem. Jego samodzielna postawa wobec życia określa się wcześnie, zarysowuje dobitnie na tle odrębnego stanowiska romantyków starszych.

Gdy oni sięgali w sferę ideałów, głosząc dumne hasło: „mierz siły na zamiary", gdy rzeczywistość wydawała im się zbyt poziomą, sfera działania zbyt ciasną, Norwid pierwsze kroki stawia na gruncie rzeczywistości. Widząc wspólne wszystkim ludziom wysiłki, trudy i rozczarowania, zajmuje skromną, ale mocną pozycję, pisząc o nowej generacji poetów: „my bez blasku chwały ‖ I bez niecnoty blasku" [4]). Zdaje sobie sprawę z nieubłaganych, potężnych praw bytu, które składają się na wspólną wszystkim ludziom dolę. Przyjąć ją trzeba spokojnie i „być wesołym, ile ludziom wolno ‖ I tyle smutnym ile ludzie muszą" [5]). Z godnością każe poeta znosić nieszczęście, walcząc zarówno z adoracją, jak też z bezczeszczeniem człowieka. Zwolennik rozgraniczenia sfer możliwości i niepodobieństwa, ściśle ważący siłę czynników, mocniejszych od woli ludzkiej, Norwid musiał zainteresować się Horacym i wiele od niego skorzystać.

Przez poważne i żartobliwe wiersze rzymskiego poety płynie prąd zadumy i smutku. W ograniczone nieszczęściem i śmiercią życie został wplątany człowiek. Nie wolno mu poddawać się losowi, nie wolno tracić równowagi. Wobec doli

---

[1]) Część tego programu wykonał Jeżowski w edycji p. t.: „Horacjusza ody celniejsze, stosowne do użytku szkół, objaśnione" przez... t. I, w Wilnie, 1821.

[2]) „Do Wenery" (I, 30) i „Do Pirry" (I, 5) (Dzienuik Wileński, 1819, t. II, str. 530).

[3]) Lekcja XXXVI, dn. 11/VI, 1841 r. (Dzieła, wyd. Piniego, t. II, str. 160).

[4]) Norwid: „Pisma zebrane", t. A., cz. I, str. 27.

[5]) J. w., str. 60.

i niedoli życia zająć należy stanowisko mędrca: „Aequam memento rebus in arduis servare mentem...“ radzi Horacy, bliski Norwidowi, który raduje się: „kiedy człek w niewoli || Z powagą zapomina, że go serce boli“. Autor „Promethidiona“ cytuje Horacego w listach[1]), przejmuje jego zwroty[2]), tłumaczy dwie ody, wyrażające program skromnego życia i dumnej rezygnacji z celów nie do osiągnięcia.

„Oda do Pompejusza“ odegrała w twórczości Norwida wyjątkowo ważną rolę, dlatego też warto przekład jej rozpatrzyć oddzielnie. Na artystyczną wartość norwidowskiej transpozycji pierwszy zwrócił uwagę Przesmycki, zestawiając przekład ten z dobrem, ale słabszem pod względem poetyckim tłumaczeniem Siemieńskiego. O stosunku tekstu polskiego do oryginału nie wspomniał, zostawiając kwestję wierności przekładu otwartą. Nasuwa się przeto konieczność ścisłej analizy pierwowzoru i jego polskiej interpretacji, która obchodzi nas zarówno ze względu na historję przekładów Horacego, jak i na twórczość oryginalną Norwida.

„Oda do Pompejusza“ rzuca światło na przełomową chwilę w życiu Horacego: na bitwę pod Filippi, którą autor bliżej omawia, zaznaczając swoje stanowisko wobec współwalczących. Walka w republikańskim obozie występuje tu jako wspomnienie, powracające pod wpływem zewnętrznej pobudki. Po klęsce pod Filippi wrócił poeta do Rzymu; tu jako pisarz przy kwestorze zwrócił się do pracy poetyckiej. Nie jest wówczas Horacy człowiekiem złamanym, apatycznym, ale poetą, przejętym swem posłannictwem, entuzjastą, wpatrzonym we wzory greckie. Niejednokrotnie uczcił on ideał prawdziwej sztuki, mówiąc o Pindarze lub Homerze, nie mając odwagi pisać po grecku. Rzucił też czytelnikom swym hasło w traktacie „De arte poëtica“.

„...Vos exemplaria Graeca
Nocturna versate manu, versate diurna“[3]).

Uczyni Horacy z ideału poetyckiego główny cel swego życia, rozprawi się z przeszłością swoją, tworząc definicję nowego powołania. Stąd często powtarza myśli, że piewca nie powinien dążyć do bohaterskich czynów, że ucieczka z pod Filippi dokonała się pod opieką muz, że twórca ma inne zadania, równie pożyteczne krajowi jak walka zbrojna. A jednak nie bez goryczy pisze w liście do Augusta, podając charakterystykę poety: Militiae quamquam piger et malus, utilis urbi“[4]).

---

[1]) Chimera, 1904, t. III, str. 405.
[2]) Zwrot w liście do Pomiana z r. 1859: „O tak, o tak, mój drogi... czas idzie!... śmierć goni“ — przypomina słowa Horacego: „Eheu fugaces, Postume, Labuntur anni“. (Carm. II, 14).
[3]) „Ars poëtica“, v. 268—269.
[4]) Epistolae, II, 1, v. 124.

Zdala od życia politycznego Horacy skupi całą energję na pracę poetycką i krytykę poezji. Unikając zaszczytów, wezwany przez dobrane grono poetów i znawców sztuki, nawiąże serdeczne stosunki z Wergiljuszem, Warjuszem, Mecenasem, Messallą. Ale wpływ walki w obozie republikańskim zaznaczy się wyraźnie w całej swórczości Horacego pomimo zmian, dokonanych w trybie jego życia. Urząd wojskowego trybuna jest dla poety chlubą, stanowi w jego przekonaniu wartość większą od późniejszej przyjaźni Mecenasa [1]). Ilekroć mówić będzie Horacy o walce w szeregach Brutusa, zawsze z uznaniem dla tej sprawy, której klęska wynikła jedynie z przewagi materjalnej Augusta. Tak bowiem objaśnia poeta wejście swe do republikańskiego obozu:

„Dura sed emovere loco me tempora grato,
Civilisque rudem belli tulit aestus in arma
Caesaris Augusti non responsura lacertis" [2]).

Takie słowa mieszczą się w liście, należącym do okresu szczerych zachwytów nad Augustem. Oda do Sallustjusza świadczy znów o tem, że Horacy nie tylko wspomina, ale stawia za wzór pokoleniom [3]) tych, którzy, jak Prokulejusz, pomagali proskrybowanym. Ceniąc nadewszystko niezależność, Horacy nieśmiało zbliża się do wybitnych mężów, a wyróżniony przez nich, z dumą podkreśla fakt, że jest synem wyzwoleńca. Manifestacyjnie, w kilku słowach, zwróconych pierwszy raz do Mecenasa, wysuwa umyślnie swe niskie pochodzenie. Satyra 6-ta jest hołdem, złożonym przez poetę ojcu, a równocześnie wyznaniem wiary republikanina, gardzącego dumą rodową. Nawet w stosunku do Mecenasa jest poeta niezmiernie drażliwy; ostro wymawia mu zbytnią natrętność, gotów wszystko oddać, co otrzymał, aby się tylko pozbyć kontroli. Trafnie też orzekł Siemieński, że Horacy umiał zdobyć sobie stanowisko wysoce niezależne, skoro zachowane przez Swetonjusza listy Augusta wyrażają starania cezara o zdobycie sobie sympatji poety. Cezar stara się zjednać dla planów swych Horacego, świadcząc tem samem, że go poważa jako człowieka i jako poetę.

Pomimo postawy samodzielnej wobec osób i zdarzeń, pod wpływem nowego otoczenia dokonał się w duszy Horacego przewrót doniosły, niełatwy do ujęcia, gdyż w utworach poety więcej mamy niedomówień, niż wynurzeń. Pozostało rozdarcie, które przyczyniło się do rezygnacji wobec igraszek losu, do hamowania wielkich porywów i nadziei. Mogły stąd płynąć słowa, zwrócone do przyszłego spiskowca, Murreny [4]):

---

[1]) Sermones, I, 6, v. 48.
[2]) Epistolae, II, 2, v. 46.
[3]) Carmina, II, 2, v. 5.
[4]) Carmina, II, 10, v. 9—11.

„Saepius ventis agitatur ingens
Pinus et celsae graviore casu
Decidunt turres...“,

stąd prawdopodobnie wiele wyrażeń, dotyczących znikomości ludzkich działań, zmienności losu. Stwierdzić równocześnie można, że ucieczka z republikańskiego obozu nie upodliła Horacego i nie złamała. Energiczny, skupiony, występuje on jako pierwszorzędny mistrz w nowej roli, przejęty jej ważnością, niezależny od tych nawet, których ceni i kocha. Przeszłość pozostaje mu w duszy jako wspomnienie szlachetnych usiłowań, mężnych działań, bardziej jeszcze żyje ona w dumie republikańskiej, której Horacy do końca życia nie utraci. Mamy tu do czynienia z przemianą konieczną w duszy poety, której nie można oceniać ze stanowiska Brutusowego programu. Dość zestawić utwory Horacego z takiemi pismami, jak „Tristia“ Owidjusza, aby spostrzec w całej pełni godność osobistą i dumę mistrza z Apulji.

Horacy o niczem z przeszłości swej nie zapomina, nic się nie wypiera.

Mimowoli przychodzi na myśl jeden z gorących obrońców niezależnej myśli, śmiały bojownik o prawdę, gotowy na śmierć głodową, gdy utrzymać życie mógł tylko wyrzeczeniem się swych idei: Hoene-Wroński. Dzielny obrońca Warszawy, bohater z pod Maciejowic, w roku 1799 wstępuje do legjonów włoskich, aby się wkrótce z nich wycofać. Dziesięć lat spędza zdala od ludzi w usilnej, wytężonej pracy i do śmierci w nowej formie działania zaznacza się jako człowiek niezależny. Pięknie powiedział o nim Trentowski w „Panteonie“ (t. II, str. 181): „Jego błąd jedyny, że umiejętność miłował bardziej od ojczyzny, co atoli takiemu duchowi, jak on, wybaczyć można“.

Horacy ułożył już sobie życie na nowych podstawach, oddając się pracy poetyckiej, gdy do posiadłości jego przybywa towarzysz lat młodzieńczych, po długich walkach wracający do ojczyzny. Budzą się w duszy Horacego wspomnienia łączących go z Pompejuszem nadziei i zawodów. Serdeczna przyjaźń, tęsknota lat całych mówią do nas z tej ody. Poeta radośnie wita gościa jako Rzymianina, któremu wrócono prawa obywatelskie, przypominając mu czasy uczt młodzieńczych. Przechodzi następnie do opisu walk pod wodzą Brutusa. Spokojnie i objektywnie odtwarza przebieg bitwy pod Filippi, ucieczkę oraz dalszą walkę przyjaciela. Nie dodaje od siebie nic, stwierdza jedynie klęskę republikanów, milcząc o wynikach dalszego boju. Przerwawszy tok opowiadania, nawiązuje do pierwszych dwóch zwrotek i wybucha radością z powodu szczęśliwego powrotu Pompejusza, wzywając go do uczty. Przejście jest tak raptowne, pauza tak wymowna, że czytelnik zdaje się słyszeć siłą głuszone skargi i gorzkie refleksje poety, który umyślnie wzywa

do dziękczynnej ofiary bóstwu, żeby zapomnieć o bolach i troskach życia.

Czar tych niedomówień uderzył Norwida i pociągnął go jako zagadka, którą należało rozwiązać. Oburzał poetę czysto zewnętrzny stosunek współczesnych sobie ludzi do kultury starożytnej, która kiedyś drgała życiem, podobnem do jego form późniejszych. Chciał on przekładem swoim nauczyć archeologów, jak pojmować należy starożytność, jak bardzo jest ona bliska teraźniejszosci. W liście do Łuszczewskiej z r. 1862 prosi o oddanie przekładu innej ody Horacego słynnym archeologom, wyrażając pewność, że sami nie wyjaśnią lepiej tekstu. Do tłumaczeń swych przywiązuje wielką wagę, o czem świadczy również zaopatrzenie ody do Pompejusza w wierszowane „Post scriptum“, w którem gorzko wyrzuca t. zw. znawcom klasycyzmu:

„Z tragedji całej klasycznego świata
P o d z i a ł y znacie, a z wymowy s t y l e;
To jakby poszedł kto na grobie brata
Herboryzować! zioła rwać!... i tyle!...?“

Z biegiem czasu wzrastała dla Norwida wartość tej ody. Odczytywał poeta jej tekst w latach: 1848, 1849 i 1850, aż zabrał się do tłumaczenia w r. 1861, o czem świadczy w przypisku. Daty powyższe mówią nam wiele, jeśli rozpatrywać je będziemy na tle biografji poety.

Norwid w r. 1848 sięga po wielki urząd na emigracji. Podniecony atmosferą rzymską, wobec poczynań Mickiewicza występuje z programem własnym, przemawia do całej Polski, kreśli obrazy przyszłości, wysyła do kraju pieśni, które mają przerazić i zdumieć wrogów. Oczekuje, jak wszyscy przewodnicy emigracji, zupełnych przeobrażeń w Europie, wygląda Królestwa Bożego, które określa bliżej w wierszach: „Wigilja“, „Jeszcze słowo“, „Niewola“, „Własność“.

„Była chwila uroczysta, gdzie otworzono nam wszystkie drogi działania“ — pisze Mickiewicz o tych czasach w liście do Domejki[1]). „Działy się dziwy“ — woła Trentowski. „Umarli powstawali z grobów... Otworzyły się drzwi więzień... Nadzieja była olbrzymia“[2]). W takich warunkach śledzi Norwid każdy krok rewolucji, daje rady walczącym; drukując swe utwory prawie natychmiast po napisaniu, stara się oddziaływać na zdarzenia. Z Francji wyruszają kolumny emigrantów do kraju, we Włoszech tworzy się legjon, w Poznańskiem zawiązek wojska polskiego, przeznaczony do walki z Rosją, na Węgrzech — oddziały pomocnicze. Ale już w r. 1848 spadają na polski ruch wolnościowy ciosy. Dnia 28 października 1848 r. pisze Mickie-

[1]) „Pisma“, wyd. Piniego, t. III, str. 599.
[2]) „Przedburza polityczna“.

wicz o nastroju Polaków we Włoszech: „Wszędzie smutek, ucisk i rozpacz“. Z rozpaczą też mówić będzie poeta o rzucaniu broni przez legjonistów polskich. Niedobitki wracają z Włoch, w Poznańskiem upada ruch powstańczy, srożą się barbarzyństwa Niemców, sejm frankfurcki ogłasza 26 lipca akt wcielenia Poznańskiego do Rzeszy. Nakoniec upada powstanie węgierskie. Tak więc w latach: 1848 i 1849 następuje gwałtowne przejście od wielkich nadziei do rozczarowań, od szczęku broni i okrzyków manifestacyjnych do szarej, bezbarwnej codzienności. Norwid bierze w tym procesie żywy udział, boli go widok powracających ze wszech stron rodaków. Wszyscy walczyli o jedną sprawę, wszyscy doznali klęski. Wśród nich jedni trwali do końca, inni opuścili stanowiska bojowe, ale wszyscy doznali jednego losu. Norwid czuwa; przeżywa też boleśnie klęskę rewolucji. O jej rezultat troszczy się jeszcze wtedy, gdy nie upadły wszystkie nadzieje, pisząc:

„I smutno, gorzko — czemu to Królestwo Boże,
To Pańskie Jeruzalem w idei upiorze
Dotykalniejszych na się kształtów wdziać nie może?“

Pod wpływem rozpaczliwego położenia emigracji w roku następnym, t. j. 1849, daje przez usta anioła radę ludziom:

„Ale się połóż w ciszy i spopielej,
Jeżelić przyszłe drogiem zmartwychwstanie“.

Poeta nie traci nadziei w przyszłość, ale narazie nie widzi wyjścia z położenia. Świadomość klęski, rozbicia, zatamowania wszystkich dróg, wiodących do wyzwolenia — oto cecha nastroju ówczesnego. Z jakiejkolwiek strony ujmują sprawę przedstawiciele ówczesnej emigracji, zawsze wysuwają grozę położenia, choć nie tracą wiary w ostateczne zwycięstwo dobra.

Przymusowa cisza, która wyszła po zgiełku bojowym, każe Norwidowi zastanawiać się nad elegją Karpińskiego: „Powrót z Warszawy na wieś“, każe współczuć poecie, żegnającemu swe nadzieje. W tym samym czasie czyta Norwid horacjuszowską odę, widząc w niej te same zawody i rozczarowania, na które patrzył niedawno. Oba utwory — jak świadczy przypisek — zespala w świadomości swojej, podkreślając ich głębokie pokrewieństwo. Podstawę zespolenia stanowią własne przeżycia poety.

Trudniej znacznie wyjaśnić, dlaczego Norwid dokonał przekładu w r. 1861. Czy obok chęci nauczenia archeologów, jak należy pojmować literaturę starożytną, nie działały tu inne jeszcze czynniki? Może poeta chciał wówczas dokonać rachunku z przeszłością, może czekał na lepsze czasy? Wszak po latach milczenia zabiera się do pracy najważniejszej — jak sądzi — Trentowski, pisząc: „Rozelśnił wreszcie we Francji i we Włoszech pogodniejszy dzień. Zdaje się więc, że i u nas zadnieje“.

To pewna, że oda interesuje poetę nie jako utwór Horacego, lecz jako szczątkowy pomnik wielkich wydarzeń, świadectwo zmiany całej karty dziejowej Rzeczypospolitej Rzymskiej. Odbiła się tu tragiczna walka, zakończona klęską stronników Brutusa. Katastrofa ta przedewszystkiem Norwida obchodzi; pragnie on wydobyć z ody całą melancholję, uwydatnić nutę zawodu i rezygnacji. Stąd jednostronność, do której w niemałej mierze przyczynił się błąd, popełniony przez tłumacza, błąd w rozumieniu osoby Pompejusza. Przyznaje się do niego Norwid, nie widząc wszakże konsekwencji swojej pomyłki. Biorąc przyjaciela Horacego za Sekstusa Pompejusza, musiał poeta przeinaczyć pierwowzór. Samo zjawienie się wielkiego wodza bez żołnierzy w cichem ustroniu wiejskiem nasuwa smutne refleksje o porażce.

Zaraz więc pierwsza zwrotka, tak piękna u Norwida, pełna bolesnej tęsknoty, nie zgadza się z oryginałem. Tłumacze polscy upraszczali naogół dwa ostatnie wiersze tej zwrotki, pomijając wyraz: „kwiryta" [1]). Minasowicz oddaje tekst łaciński: „Quis te redonavit Quiritem || Dis patriis Italoque coelo" słowami: „Któż cię przywrócił prawie jak z pogrzebu || Ojczystym bogom i włoskiemu niebu?". Inny autor w tym samym roku (1773) spolszcza podobnie: „Któż mi cię wraca? kto przywraca progom || Włoskim? oddaje kto ojczystym bogom?". Aleksander Krajewski, który szczęśliwie ten ustęp tłumaczy, opuszcza również wyraz „kwiryta", pisząc: „Któż wraca cię do kraju rodzinnego || Pod niebo Włoch, pod pieczę bóstw domowych, || Pompejuszu mój, młodzieńczych lat kolego!" [2]). Dosłowny przekład prozą Marcina Fiałkowskiego (1818) brzmi: „Któż cię, obywatela rzymskiego bogom ojczystym i powietrzu włoskiemu powrócił?" [3]). Słusznie tłumaczy tu Fiałkowski wyraz „kwiryta" jako „obywatel", bo sam Horacy w innem miejscu obejmuje tem pojęciem wpływowego Rzymianina. Jednak przekład powyższy, choć dosłowny, zawiera niedomówienie. O wiele lepiej oddają treść oryginału odnośne wiersze Siemieńskiego: „Któż ci kwiryctwu wrócił, kto z oddali || Wrócił penatom i italskim brzegom?".

Zgoła odmiennie brzmią słowa Norwida. Z przypisków wynika, że rozumie on przez wyraz „kwiryta" przeciętnego Rzymianina. Jakim jednakże sposobem doszedł aż do obcego pierwowzorowi wyrazu „oracz", pisząc:

„Wyznaj, w oracza kto zmienił i ciebie?
W progi kto sielskie wrócił bez hałasu?"...

---

[1]) „Pieśni wszystkie Horacjusza przekładania różnych", Warszawa, 1773, t. I, str. 217, 219.

[2]) „Bibljoteka Warszawska", 1859, t. II.

[3]) „Poezje Horacego przełożone na język polski przez Marcina Fiałkowskiego". Wrocław, 1818, str. 191.

Horacy z radością wita przyjaciela, któremu wrócono prawa obywatelstwa rzymskiego, Norwid zaś podkreśla klęskę Pompejusza, utratę wybitnego stanowiska w armji. Pojęcie skromnego rolnika, w którego przedzierzgnąć się miał wódz rzymski, wprowadza poeta dzięki elegji Karpińskiego. Zamiast ogólnych wyrażeń: „Italja“, „bogi ojczyste“, używa Norwid zwrotów: „progi sielskie“, „wjazd bez hałasu“. Motyw robót wiejskich, który kilkakrotnie powraca w wierszu Karpińskiego, daje w przekładzie ów nieoczekiwany wyraz: „oracz“. Kontrast między czynami domniemanego Pompejusza a jego zjawieniem się na cichej wsi uderzył tak żywo Norwida, że z konieczności wywołać musiał modyfikację tekstu, zależną w znacznym stopniu od wiersza Karpińskiego. Ale obok tego przekształcenia, Norwid wprowadza inne jeszcze. Mówiąc: „Wyznaj — w oracza kto zmienił i ciebie?“, przypomina wspólną klęskę stronnictwa, która dotknęła i Pompejusza, kierując go ku wsi cichej.

W oryginale akcent pada na wyraz „kwiryta“, bije radość z szczęśliwego powrotu przyjaciela. Zaledwie domyślać się możemy, że Pompejusz był na czas jakiś pozbawiony praw obywatelskich. Nic więcej.

Pisząc: „Quis te redonavit“..., Horacy zwraca się z wdzięcznością do sprawcy powrotu. Norwid widzi w tym sprawcy wrogą potęgę, która wielkiego wodza zmieniła w oracza. Rozchodzi się więc z Horacym.

Zwrotka II bliżej znacznie łączy się z oryginałem, choć względy rymowe wywołały zbyteczne przecięcia równego toku zdań. Gdy w tekście łacińskim czytamy:

„Pompei, meorum prime sodalium?
Cum quo morantem saepe diem mero
Fregi coronatus nitentes
Malobathro Syrio capillos“ —

Norwid tłumaczy:

„Bracie mej wiosny — życia, Pompejuszu!
Z którym, bywało, leniwe godziny
Mierzymy płynem — a dla animuszu
Syryjskie na skroń kładziemy wawrzyny“.

U Horacego włożenie wieńców na głowy nie odgrywa większej roli, jest epizodem uczty, gdy Norwid łączy tę czynność z budzeniem animuszu.

Mimo pewną nieścisłość, zwrotkę tę z polskich tłumaczy najdokładniej i najpiękniej przełożył Norwid. Krajewski zbyt odstępuje od tekstu, Siemieński zatraca wytworny ton oryginału.

Zwrotka III, w której Horacy nie wychodzi poza spokojne sprawozdanie i pochwałę męstwa poległych współtowarzyszy, wypadła w przekładzie Norwida zgoła odmiennie. Poeta

w pierwszych dwóch wierszach wprowadza przeciwstawienie, którego niema w tekście łacińskim:

„Porażkę obu Filipijskie pola
Znają — mnie wstydniej, bo znają bez tarczy".

Horacy daje proste stwierdzenie faktu:

„Tecum Philippos et celerem fugam
Sensi relicta non bene parmula".

Zdanie to sprawiało wiele kłopotu tłumaczom. Oto jak brzmią warjanty z r. 1773:

„Razem się z tobą potyczka przegrała,
Gdzie się i tarcza sprośnie odbieżała" —

oraz

„Z tobą pod Filipami bitwy doświadczyłem
I ucieczki, gdzie z strachu tarczę porzuciłem".

Fiałkowski tłumaczy dosłownie:

„Z tobą ja to uczułem Filipińskie pola i szybką ucieczkę, niepięknie porzuciwszy puklerz".

We wszystkich powyższych przekładach Horacy stwierdza tylko, że porzucił tarczę.

Inaczej nieco pojmuje tekst Krajewski, utożsamiając dolę obu przyjaciół:

„I razem, ach, w dniu filipijskiej klęski
Umknęliśmy, rzuciwszy zbroi brzemię".

Siemieński, sądząc, że Horacy myśli tylko o sobie, tłumaczy:

„My pod Filippi walczyliśmy razem,
Gdzie tak sromotnie zgubiłem w popłochu tarczę".

Przeciwstawienie norwidowskie na tle tych interpretacyj razi jeszcze bardziej. Poeta dzieli zwrotkę na dwie części, wyprowadzając w drugiej wniosek z poprzedniej. Zdaje się zrazu czytelnikowi, że idzie o usprawiedliwienie Horacego. Od uwagi bowiem nad zachowaniem się rzymskiego poety w boju przechodzi Norwid do uogólnienia:

„Lecz są przygody, gdy żelazna wola
Na nic już, okrom śmierci, nie wystarczy!"

Z trudem domyślamy się, że spójnik „lecz" należy połączyć z wyrazem „porażka". I w tem jednakże uogólnieniu znać tendencję usprawiedliwienia poety, tak obcą duchowi pierwowzoru. Znać niemniej dodatnią ocenę brutusowych stronników, która bynajmniej jasno z tekstu łacińskiego nie przeziera.

Tłumacze Horacego z zdania tego wywodzą sens zgoła różny. Krajewski tak nastrój pokonanych określa:

„.. lecz ostygł zapał męski.
Niejeden zuch zaorał brodą ziemię“.

Nieco oględniej i mniej wyraźnie oddaje ten ustęp przekład Siemieńskiego:

„...gdy męstwo naszych pod żelazem
Padło, w skrwawionym tarzając się prochu“.

Norwid w obrazie klęski widzi apoteozę męstwa republikańskiego obozu. Popełnia przeto podwójną nieścisłość, — usprawiedliwiając od siebie Horacego i podnosząc śmierć desperacką stronników Brutusa.

Zwrotka IV zawiera przeciwstawienie ucieczki poety dalszej walce Pompejusza, przyczem Horacy czyni wyraźną aluzję do walk morskich w słowach:

„Te rursus in bellum resorbens
Unda fretis tulit aestuosis“.

Norwid nie zmienia terenu walki, dając odmienny obraz. Gdy w oryginale fala porywa i niesie Pompejusza w nurty spienione, w przekładzie Norwida bohater samotnie walczy z burzą wojenną wtedy, gdy sprawa została już przegrana. Zmieniwszy charakter obrazu, Norwid dodaje od siebie definicję burzy, której moc straszliwa wzmaga się w miarę pochłaniania ofiar.

Od zwrotki V Horacy zrywa raptownie z tematem walk, nie mówiąc o ostatecznym wyniku wojny. Drugą część ody zaczyna spójnik, który tu brzmi jak wykrzyknik: „Ergo obligatam redde Iovi dapem“. Wiąże się ten ustęp z pierwszą zwrotką, w której Horacy pyta o sprawcę powrotu przyjaciela. Wyraźnie wskazuje tutaj Zeusa, przyznając mu prawo do dziękczynnej ofiary za ocalenie Pompejusza. Stąd w zrozumiały sposób łączy się z zapytaniem zwrotki I wniosek: „Ergo obligatam redde Iovi dapem“. Związek ten utrzymali Krajewski i Siemieński w swoich przekładach, choć przejście wypadło za słabo.

Norwid, który błędnie pojął treść swrotki I i myślał nie o łaskawym Zeusie, lecz o losie bezlitosnym, pisząc: „Wyznaj — w oracza kto zmienił i ciebie...“, nie mógł sobie poradzić z inwokacją Horacego. Wezwanie poety-tłumacza: „Dziś czas wojenne ukrócić zagony“ nie ma żadnego odpowiednika w tekście łacińskim. Nie wiadomo właściwie, co to zdanie oznacza. Wszak tylko jako gorzką ironię możnaby pojmować tę dziwną radę Horacego. Wszak Pompejusz musiał zaprzestać boju wskutek tryumfu wrogów, wszak nie od niego zależał koniec walki.

Blado, w słabym związku z oryginałem wypadł 2-gi wiersz tej zwrotki, w którym Horacy pragnie „Jowisza ołtarz zapłacić płomieniem". Pragnienie to nie budzi wyższych uczuć w czytelniku, który zamiast porywu serdecznej wdzięczności dla bóstwa, jak w oryginale, widzi tylko zwykły, tradycyjny obrzęd.

Rozciągnąwszy pierwszą połowę zwrotki, Norwid nie może pomieścić w drugiej treści oryginału, więc tylko część jej ujmuje, przytem odmiennie. Trzy wiersze Horacego redukuje do dwóch, wyrzuca przytem zupełnie wzmiankę o utrudzeniu Pompejusza i puharach, należnych przyjacielowi. Daje natomiast konkluzję własną, wyprowadzając wniosek ze słów Horacego. Tak więc na miejsce łacińskiego tekstu:

„Longaque fessum militia latus
Depone sub lauru mea nec
Parce cadis tibi destinatis" —

czytamy u Norwida, że czas:

„I udział przyjąć dobrze zasłużony
W laurach mych, które są: ciszą i cieniem".

Tego Horacy napisać nie mógł. Wszak cisza po hałasach wojny, cisza po klęsce, to męka; przypomnienie jej powiększa nieszczęście.

Używa wprawdzie Horacy wyrazu „laus" dwuznacznie, jakby mówił o swoim laurze, który nie jest odznaką bojową. Tego można dosłuchać się między wierszami, ale niepodobna aluzji tej w kształcie konkretnym wydobyć z ody, w której akcent pada na obraz odpoczywającego pod laurem przyjaciela.

Norwid nie może powstrzymać się i w tej zwrotce od uzupełnień tekstu, od uwag własnych.

Widzi on w wyrazie „laur" symbol ciszy i cienia. Te dwa wyrazy, dobrane dowolnie, mają oddać nastrój Horacego, nastrój, którego domyśla się Norwid, mając przed oczyma kontrast obozowego gwaru i ciszy wiejskiej. Dziwi nas niemniej w przekładzie Norwida zwrot Horacego, który namawia przyjaciela do udziału w „swych" laurach. Łaciński tekst mówi tylko o odpoczynku pod laurem poety. Wzmianka o udziale w laurach jest już utożsamieniem doli własnej z dolą Pompejusza. Byłoby to wysoce nietaktowne. Horacy nie miał przecież prawa zestawiać swoich czynów z działalnością Pompejusza. Bądź co bądź nie wytrwał w boju, opuścił sprawę, dla której do końca walczył jego przyjaciel.

Los wyznaczył im dolę podobną, ale los ślepy.

W zwrotce VI poeta wzywa przyjaciela do udziału w biesiadzie. Norwid opuszcza szczegóły, nie wspomina o wonnych olejkach, o opichu. podkreślając wyłącznie rolę wina na uczcie i cel toastów.

Słowa tekstu:

„Oblivioso levia Massico
Ciboria exple; funde capacibus
Unguenta de conchis...“

Norwid tłumaczy:

„Massyckie wina nietkniętej pieczęci
Na wieki mamże uwięzić w piwnicy?
Nie! toast wznieśmy... toast niepamięci“.

Horacy mógł tak myśleć, ale nie mógł tak rozmawiać z przyjacielem. Na wyrazie „obliviosus“, który jakby od niechcenia wprowadza Horacy, Norwid opiera cała zwrotkę, w której zamieszcza swój wniosek, że poecie rzymskiemu szło o zapomnienie klęsk i zawodów przy winie. Wyrażenie „toast niepamięci“ wprowadza świadomą chęć rzucenia zasłony na przeszłość, próbę oderwania się od niej, głośne stwierdzenie, że się aż nadto dobrze pamięta, że sztucznie trzeba wprowadzać się w stan zapomnienia. A przecież w opisie Horacego uczta nie różni się od dawnych młodzieńczych biesiad.

Ostatnia zwrotka — jak mówi przypisek — była dla Norwida wyrazem ironji Horacego, któremu została możność zapasów na kielichy. Gdy Horacy używa zwykłego terminu „arbiter bibendi“, nie czyni przez to żadnych aluzyj do walk, nie wytwarza parodji bitwy.

Dobrze wyłożył Siemieński znaczenie słów Horacego: „quem Venus arbitrum dicet bibendi?“ tłumacząc je: „Kogo nam Venus da królem biesiady?“ Norwid i tutaj podkreśla motywy walki, aby tem jaskrawiej wykazać istotę realnej klęski. Pisze więc: „Venus osądzi, gdzie przegrana sprawa“. A gdy Horacy stwierdza: „Dulce mihi furere est amico“, Norwid stąd wnioskuje, że Horacemu została jedna już tylko szczera radość w życiu: powrót Pompejusza. Oto wiersz zamykający odę:

„Jeden — bo z tylu szałów mi zostawa:
Słodszy nad wszystkie!... powrót przyjaciela“.

Przekształcenie oryginału na podstawie domysłów poety, przez wydobycie niedomówień, musiało zaważyć również na charakterystyce postaci. W oryginale Horacy przejęty jest radością z przybycia Pompejusza, wita ukochanego druha, podnosząc spójnię, która ich łączyła w złej i dobrej doli. Troskliwy o gościa, nie wspomina Horacy klęski, nie czyni aluzyj do chwili obecnej. Wszystkie uczucia spycha w głąb duszy i po dwóch zwrotkach, malujących walki, przechodzi do wniosku, łączącego się z motywem szczęśliwego powrotu. Horacy, mówiąc o wojnie, wysuwa trudy wojenne, które każdemu dają prawo do odpoczynku, a nie chcąc zranić przyjaciela, po krótkiem sprawozdaniu wraca do motywu powrotu.

Tak się wita syna lub brata, gdy po niepowodzeniach i klęskach wraca strudzony do domu.

Horacy oddaje przyjacielowi sprawiedliwość, podnosząc jego wytrwałość. Nie kryje się także ze swoją ucieczką z szeregów. Że cierpi nad tem, świadczy znamiennie zwrot: „relicta non bene parmula“; że rezultat wojny rani go boleśnie, tego dowodzi gwałtowne przerwanie sprawozdań z boju. Horacy wyraźnie unika smutnych refleksyj, przerywa je, nawiązując do dawnych uczt, wydając drobiazgowe wskazówki, dotyczące biesiady. Znać w tem przejściu wysiłek poety, który powstrzymać pragnie bolesne refleksje. Z tego też źródła wypływa podniecenie, cechujące trzy ostatnie zwrotki ody. Góruje w nich motyw przyjaźni, zagłuszając inne. Horacy jest tu przedewszystkiem kochającym, subtelnym niezmiernie przyjacielem, który lęka się czemkolwiek zranić drogiego gościa. Zaledwie domyślać się pozwala czytelnikowi tego smutku, który się w duszy poety nagromadził, a jednak pomimo jego woli stał się widocznym, o czem tak dowodnie świadczy interpretacja Norwida.

Te ukryte dźwięki smutku nabrały dla autora „Promethidiona“ specjalnego natężenia dzięki atmosferze politycznej. Jego dumna rezygnacja z wielkich zamiarów kazała mu w odzie czytać przedewszystkiem słowa, mające związek z losami republikańskiej partji. Stąd Horacy w jego przekładzie jest przedewszystkiem żołnierzem Brutusa, który co chwila przypomina gościowi, że sprawa została niepowrotnie stracona. Wpatrzony w jeden punkt zapomina o obecności Pompejusza, nie myśli, jak ranią te słowa przyjaciela. Powitanie rozpoczyna się od słów, malujących zupełny upadek sprawy, a w szczególności zniszczenie wielkich nadziei Pompejusza. Jest to okrucieństwo, jeśli się uważy, że słowa te zwrócono do mężnego bojownika, który wraca strudzony walką bezowocną.

Jeszcze gorzej wypadła modyfikacja zwrotki V. Horacy zachęca przyjaciela do udziału w laurach swych, przez co podkreśla wspólność doli. Utożsamienie to zgoła niewłaściwe, skoro Horacy był dezerterem sprawy, a Pompejusz wytrwał w niej do końca.

W ostatniej zwrotce Norwid zdaje się mocniej, niż Horacy, podkreślać motyw przyjaźni. Ale na tle poprzednich wierszy zwrot ostatni:

„Jeden-bo z tylu szałów mi zostawa:
Słodszy nad wszystkie!... powrót przyjaciela“ —

brzmi jak dysonans! Horacy jest tutaj rozbitkiem życiowym, szukającym pociechy. Nie oszczędzał przyjaciela, obecnie domaga się od Pompejusza, by zapełnił pustkę w jego życiu, odartem z wszelkich porywów radości.

Jest to nawskróś egoistyczny odruch znużonego człowieka i nie ma nic wspólnego z aktywnem stanowiskiem rzymskiego poety, który istotnie przyjacielowi swemu daje ukojenie, kryjąc przed nim klęski i bole. Gdy Horacy wzywa Pompejusza do udziału w uczcie, powtarza jedną z tych, które wspólnie urządzali w młodości; Norwid każe mu czynić ironiczne aluzje do przegranej walki, zaznaczając w ten sposób, że tylko zapasy na kielichy możliwe są dla pokonanych. Staje się w ten sposób Horacy norwidowski tyranem własnego przyjaciela, każdem słowem przypominając mu klęskę. Gdyby tryumfator pragnął się znęcać nad pokonanym przeciwnikiem, mógłby go zaprosić na ucztę podobną.

Pompejusz z norwidowskiego przekładu pod wpływem słów przyjaciela stačby się musiał niezdolnym do jakichkolwiek przejawów wesołości, nie mógłby też z pewnością przełknąć wina, którem gospodarz go częstował. Jakim sposobem nie dostrzegł Norwid zmiany w charakterze Horacego, którą wywołał dzięki swej interpretacji tekstu?

Chodziło mu o wydobycie z ody wszystkich niedomówień, o oddanie ich słowami, aby podkreślić polityczne znaczenie ody. Tłumacz przedzierzgnął się w komentatora i rezultaty rozważań swoich zostawił w tekście. Zaciążyły one fatalnie na charakterystyce Horacego.

Z metodą przekładu powiązało się ściśle obrazowanie, które również nie zgadza się z oryginałem.

Horacy ogłasza radośnie powrót przyjaciela pod niebo włoskie, Norwid zaś daje obraz powrotu Pompejusza jako oracza w sielskie progi. Pomysł ten ma genezę w elegji Karpińskiego.

W zwrotce III Horacy, opisując bitwę pod Filippi, z goryczą mówi o złamaniu mężnych, daje obraz leżących w prochu bojowników. Norwid epizod ten pomija, wprowadzając własną refleksję o położeniach bez wyjścia, w których żelazna wola może tylko śmierć wybrać. Odmienia również Norwid obraz dwóch końcowych wierszy zwrotki IV. W oryginale bałwany morskie unoszą Pompejusza w bój dalszy, u Norwida Pompejusz samotnie opiera się nadal nacierającej nań burzy.

W zwrotce V Horacy wzywa przyjaciela do odpoczynku pod laurem i wychylenia przygotowanych kielichów. Norwid ten obraz odrzuca; jego Horacy zachęca Pompejusza do pogrążenia się w ciszy i cieniu, które stanowią właściwy laur pokonanych. Refleksja tłumacza wywołała zmianę obrazu. Idąc po linji swoich domysłów, Norwid upraszcza łagodny tok opowiadania zwrotki VI, w której Horacy wymienia rzeczy potrzebne do uczty, nie wspomina nic o wonnym olejku i opichu, mówiąc tylko o winie, określając cel uczty. Znowu powstaje uogólnienie, skupiające uwagę czytelnika nie jak w oryginale na przygotowaniach do uczty, ale na wyrażeniu: „toast niepamięci“.

W zwrotce VII, zamiast prostego obrazu biesiady, mamy powiązanie tego faktu z szeregiem domyślnych rozczarowań.

Odbiła się więc na obrazowaniu norwidowska skłonność do refleksyj, wywołując redukcję obrazów Horacego.

Odę zamknął Norwid w zwrotki czterowierszowe o rymach *ab ab*, przyjmując długość wiersza, jak w pierwszej połowie strofy łacińskiej, czyli 11 zgłosek. Cezurę pozostawił na tem samem miejscu, co Horacy, dzieląc wiersz na człony 5-cio i 6-cio zgłoskowe, o spadku żeńskim przed cezurą i takimż przy końcu wiersza. W rymowaniu dwukrotnie dostrzec możemy pewien wysiłek, utrudniający wierne oddanie tekstu. Poeta w zwrotce II bez uzasadnienia wprowadza wyraz „animuszu", którego ma rzekomo dodawać włożenie na głowy wieńców, i drugi raz zmieniając tekst łaciński, wspomina o winie „nietkniętej pieczęci". Tutaj bowiem idzie o zgodność z głównem w tej zwrotce wyrażeniem: „toast niepamięci".

Rozważania powyższe prowadzą do wniosku, że Norwid długo badał wiersz Horacego, zanim wziął się do przekładu. Na modyfikację tekstu złożyło się wiele czynników: 1) jednostronne ujęcie ody, jako pomnika klęski partji Brutusa, 2) chęć pokazania archeologom aktualnej ważności utworu, 3) skojarzenie Ody z wierszem Karpińskiego, 4) fałszywy pogląd na osobę Pompejusza.

Norwid, tłumacząc Odę, komentuje ją równocześnie, starając się oddać słowami niedomówienia tekstu, wprowadzając w tym celu własne wnioski i uogólnienia. Uwagi swe — owoc długoletnich rozważań — zamieszcza w tekście przekładu, wywołując zmiany w treści, w charakterystyce Horacego, w obrazowaniu, przyczem charakterystyka wypadła fałszywie i nieprawdopodobnie. Nie zauważył tego Norwid, stojąc na gruncie obserwatora wielkich przewrotów politycznych. Stąd przy każdej okazji wydobywa on aluzje do stoczonych bojów, nadając słowom swoim sens ironiczny. Sam te miejsca oznacza w przypiskach, wskazując zwroty o laurach w zwrotce V, o toaście niepamięci w VI i o zapasach na kielichy w VII. Ironicznie brzmi również zdanie zwrotki V: „Dziś czas wojenne ukrócić zagony". Oprócz tego Norwid ustawicznie podkreśla obecność klęski, zrywając z pierwowzorem. W zwrotce I czyni to w formie przeciwstawienia walk pod wodzą Brutusa cichemu powrotowi na wieś. W III podnosi ogrom klęski uogólnieniem o bezsilności woli ludzkiej w położeniach bez wyjścia, w IV obrazem desperackiej walki Pompejusza, walczącego samotnie z rozszalałą burzą. Ostatnie wiersze zwrotki VII mówią o rozbiciu psychicznem Horacego, któremu została jedyna radość w życiu: powrót przyjaciela. Tylko zwrotka II, omawiająca młodzieńcze uczty przyjaciół, wolna jest od pośrednich lub bezpośrednich wzmianek o klęsce i rozbiciu.

Niedomówienia tekstu rozumie Norwid dobrze, lecz, wkładając je w usta Horacego, zasadniczo przeinacza treść ody, tworząc utwór nowy. Można badać na nim głębie smutku tłumacza, subtelność ironji wobec własnych zawodów.

O ile w ustach Horacego nieporozumieniem są wzmianki o klęsce ze względu na Pompejusza, o tyle, jako uwagi Norwida. nabierają wagi. W przekładzie Ody Norwid wyraził własne uczucia i dlatego transpozycja ta ma dla twórczości jego znaczenie niemałe, zwłaszcza jeśli chodzi o lata wielkich wstrząśnień politycznych i następującej po nich reakcji. Jest ona kluczem do poznania istotnych przeżyć i doświadczeń Norwida, skoro poeta przechował je od roku 1848 do 1861.

Jakież należy się jej miejsce wśród polskich przekładów Horacego? Nie jest transpozycja norwidowska w ścisłem tego słowa znaczeniu przekładem, nie oddaje istotnej treści oryginału, tworzy fałszywe pojęcie o Horacym. Przynosi natomiast trafne wyjaśnienia niedomówień, każe czytelnikowi głębiej badać tło historyczne, stosunek rzymskiego poety do klęski Brutusa. Komentarzem więc, a ze względu na piękno swoje, komentarzem artystycznym nazwaćby można odę Norwida. Zastrzec się jednakże trzeba, że pomimo ślicznych zwrotów i głębokich uogólnień komentarz to niedokładny. Padły nań bowiem zbyt silne refleksy z życia i z lektury tłumacza polskiego.

Warszawa.

WILHELM BRUCHNALSKI.

PRÓBA KANONU WYDAWNICZEGO W ZASTOSOWANIU DO ZBIOROWEJ EDYCJI „DZIEŁ WSZYSTKICH“ MICKIEWICZA.

„...hoher Dank ist dem zu sagen,
Der frisch uns an das Buch gebracht,
Das allem Forschen, allen Klagen
Ein grandiöses Ende macht“.
Goethe.

Podstawę całej nauki literatury, czy przez nią będzie się rozumiało literaturę w znaczeniu ściślejszem, czy t. z. literaturę naukową, stanowi tekst pod postacią bądź rękopisu, bądź książki drukowanej. Książka, która przedstawia ustalenie płynnego stanu twórczości literackiej, przejawiającego się w mniejszej lub większej ilości redakcyj rękopiśmiennych tego samego dzieła, czy mniejszej lub większej ilości jego mniej lub bardziej zmienionych wydań drukowanych, musi być wynikiem ustalenia, dokonanego na podstawie pewnych zasad, które, jeżeli będą zgodne z zasadami nauki, sprawią, że książka otrzyma epitet: wydanej naukowo, w razie przeciwnym będzie wydawnictwem nienaukowem.

Stwarzanie tekstu naukowego, od którego bezwzględnie zależy wydanie naukowe dzieł piśmienniczych, jest celem i dążeniem filologji; przy pomocy całego szeregu środków i poczynań umiejętnych, między któremi rolę pierwszorzędną odgrywają: gramatyka, krytyka, hermeneutyka, egzegeza, analiza, interpretacja i t. d., z przydawką: historyczna, filozoficzna, filologiczna, estetyczna i t. d., dokonywa ona najważniejszego z zadań swoich: dostarcza doskonale przygotowanego materjału umiejętności literatury dla jej zajęć i również nieskazitelnie podanego skarbu twórczości literackiej lekturze inteligentnych kół społeczeństwa.

Jeśli bez tekstu, w całem tego słowa znaczeniu poprawnego, właściwie niemożliwe jest czytelnictwo porządne wogóle, w stopniu o wiele wyższym niemożliwość tę należałoby odnieść

do wszystkich części całej umiejętności literatury, do historji czy nauki literatury, do biografiki, nawet do psychografji czy psychologji i t. d.

Ale jest jedna ponadto okoliczność, która przy podkreślaniu ważności wydań doskonałych nie może być pominięta.

Jak długo literatura istnieje, nie było poety ani wogóle pisarza, któryby oddawał się twórczości jedynie dla siebie samego, nie zaś dla społeczeństwa i otoczenia, z którego wyszedł, pomimo nawet wypowiadanego głośno hasła: „sobie śpiewam a muzom". Wbrew nawet woli twórcy społeczeństwo uważa się za uprawnione do zbierania i zabierania owoców jego pracy, przywłaszcza je całej swojej współczesności i przekazuje następcom na wieczyste czasy jako najbardziej odżywcze „mleko" i najczystszą „krew" dla mającego rozwijać się szczęśliwie i pięknie duchowego organizmu narodu. Za te skarby należy się ich rozdawcy wdzięczność od społeczeństwa: jakoż niema narodu, któryby wieszczów swoich wielką czcią nie darzył. Ale nie istnieje chyba „monumentum aere perennius" dla wszystkich wybitnych przedstawicieli pióra, jak należyte, zbiorowe wydanie całej ich puścizny duchowej. Obowiązek ten nabywa tem większej wagi, gdy twórca był genjuszem, — gdy nie jest już przy życiu, — gdy za życia nie miał nie tylko doskonałej, ale i pełnej edycji dzieł swoich. Częstem jest tu bowiem zjawiskiem, że aż do chwili pojawienia się zbiorowego i całkowitego a wyczerpującym aparatem historyczno-krytycznym opatrzonego wydania dzieł pisarza nikt, pomimo studjów najpracowitszych, nie miał właściwie wyobrażenia dokładnego, jak szeroką i głęboką była jego działalność literacka, jak przez czyny swoje wpływał na społeczeństwo czy piśmiennictwo wogóle. Dojmujący ten niedobór w literaturze usuwają naukowe, pełne wydania zbiorowe i przez to, że, wykrywając i ogłaszając rzeczy autora nieznane, uzupełniają zasoby jego twórczości, i dlatego, że dla znanych zdobywają podstawy pewności krytycznej, a przez obie te czynności pozwalają z jednej strony każdemu inteligentnemu czytelnikowi zwrócić uwagę na całego — żeby się tak wyrazić — pisarza, ogarnąć go i zrozumieć, każdemu zaś badaczowi naukowemu umożliwić stosowanie w pełnej mierze do puścizny genjusza oceny, mającej za fundament większą ilość faktów a przez to bardziej niż przedtem uzasadnionej. Nie można również nie zaznaczyć jeszcze faktu, niejednokrotnie zauważonego co do konieczności wydań zbiorowych, że mianowicie od nich i z niemi dopiero zaczyna się nowe życie twórcy i świeże w stopniu wzmożonym oddziaływanie jego na społeczeństwo. Stwierdzić wreszcie należy, że dzieła genjusza własnością warstw szerokich mogą stać się jedynie przez wydania popularne, które wtedy tylko zdołają spełnić swoją rolę, gdy oprą się na umiejętnych, wszelkim wymaganiom nauki odpowiadających edycjach.

Z okoliczności przytoczonych wypływa jasno, jak ważną dla umiejętności literatury jest z jednej strony sztuka wydawnicza tekstów, istniejących bądź tylko w przekazach rękopiśmiennych, bądź w drukach, bądź w jednych i drugich równocześnie, — z drugiej strony nauka, sztuce owej za przewodniczkę służąca pod postacią wskazówek, w system ujętych.

Piśmiennictwo polskie wogóle posiada już znaczną ilość wydawnictw, spełniających w swoim zakresie nieraz znakomicie postulaty scientyficzne. Jako przykład wystarczy przytoczyć w naukowym jego dziale wydawnictwa na polu historjografji lub prawoznawstwa, mianowicie wydawnictwa źródeł, z któremi przecie łączyć się muszą teoretyczne sprawy takie, jak kwestja tekstu zasadniczego, filjacyj, języka, pisowni i t. d.; — w dziale zaś literatury bądź zbiorowe edycje naukowe takie, jak: „wydanie pomnikowe“ „Dzieł wszystkich“ Jana Kochanowskiego (Warszawa, 1884—1897), — jak Akademji Umiejętności „Corpus antiquissimorum poëtarum Latinorum Poloniae“ i „Bibljoteka pisarzów polskich“, — jak pierwsze krytyczne wydanie „Dzieł“ Mickiewicza, rozpoczęte przez Towarzystwo literackie imienia poety, — jak „Dzieła“ Słowackiego w opracowaniu Gubrynowicza i Hahna, — jak „wydanie jubileuszowe“ „Pism“ Krasińskiego, dokonane przez Czubka, — jak Norwida „Pisma zebrane“ przez Przesmyckiego, — jak krakowska „Bibljoteka Narodowa“ lub warszawski Gebethnera i Wolfa zbiór p. t. „Pisarze polscy i obcy“ i t. p., — bądź wydania utworów poszczególnych, jak: Reja „Wizerunk“, świetnie dokonany przez Ptaszyckiego a „Zwierciadło“ przez Adalberga, — Krasickiego „Satyry i Listy“ Bernackiego, — „Anhelli“, „Beniowski“, „Przedświt“ i t. d. Kleinera, który również przygotowuje „Dzieła wszystkie“ Słowackiego, i cały szereg innych wydawnictw z tak znakomitą na czele rzeczą jak „pierwsze wydanie krytyczne z komentarzem treści i formy“ „Genezis z ducha“ Lutosławskiego.

Jeżeli naukowa praktyka wydawnicza w zakresie dzieł literackich na dobro swoje, w przeciągu ostatnich lat czterdziestu, może zapisać dorobek spory, mniej zato placu dotrzymuje jej teorja sztuki wydawniczej. Sprawa tej ostatniej, poważnie zainicjowana niemal dopiero podczas zjazdu historyczno-literackiego w trzechsetną rocznicę śmierci Kochanowskiego (1884), stała się tematem kilku doniosłego znaczenia wygłoszonych i przedyskutowanych wtedy referatów, jak: L. Ćwiklińskiego: „W jaki sposób wydawać należy poetów polsko-łacińskich XVI w.“, — W. Wisłockiego: „O podjęciu wydawnictwa Bibljoteki pisarzów polskich“, — A. Kaliny: „Jakich zasad trzymać się należy w transkrypcji rękopiśmiennych i drukowanych zabytków polskich od najdawniejszych czasów do XVII w.“, a szczególnie najgruntowniej i najszerzej zarazem pomyślanej rzeczy R. Pilata: „Jak należy wydawać dzieła polskich pisarzów XVI i XVII w.“. Po Pilacie kwestję tę w sporo lat później podniósł w swoim

„Zarysie krytycznego wydania poetów polskich“ K. Wojciechowski podczas krakowskiego zjazdu historyków 1900 r., przed nim zaś i po nim aż do czasów najnowszych była ona przedmiotem artykułów przygodnych, związanych n. p. z recenzją różnych wydawnictw albo mniej lub bardziej specjalnych roztrząsań prof. Brücknera, Chrzanowskiego i in. Mimo to jednak zasady krytycznego wydawania dzieł literatury, – jak to słusznie zauważył już Pilat, — „gdzieindziej utarte i ogólnie uznane, nie rozpowszechniły się jeszcze u nas w tym stopniu, jakby sobie życzyć należało, a są nawet częstokroć zapoznawane“, na dowód czego możnaby przytoczyć teraźniejszych, nawet poważnych wydawców, którzy w wydawnictwach swoich albo nie zdają sobie zgoła sprawy ze znaczenia dla przedruków t. zw. „editio princeps“ i „ultima“, ani ze stosunku ich do autografów autora, albo też idą drogą skrajną, bądź przesadzając w konserwowaniu wszystkich najmniej ważnych właściwości n. p. pisowni dawnej, bądź niemiłosiernie i bez zastanowienia pisarza starego modernizując, korygując i t. d. Zanim w obrębie krytyki polskiej zaczną się pojawiać, przed wprowadzeniem w czyn zamierzonych wielkich, pełnych edycyj poetów czy wogóle pisarzy, naukowo omówione i uzasadnione zamierzeń takich programy, jak to miało miejsce n. p. w literaturze niemieckiej przed zbiorowem wydaniem dzieł Wielanda, w której prof. B. Seuffert dał wzorową w tej dziedzinie wprowadzającą pracę: „Prolegomena zu einer Wieland-Ausgabe“ (Berlin, 1904—1909, I—VI), może nie bez korzyści będzie próba zebrania i zestawienia zasad teoretyczno-wydawniczych w zastosowaniu do „Dzieł wszystkich“ Mickiewicza.

Próba ta zawdzięcza — należy to nadmienić — powstanie swoje uchwale Sejmu warszawskiego, zarządzającej pełne naukowo-popularne wydanie całej bez wyjątku, o ile tylko jest przystępna, puścizny duchowej twórcy „Wallenroda“, „Dziadów“ i „Pana Tadeusza“, a jeżeli właśnie z tego powodu, ograniczającego ją do jednego poety, nie odpowiada wielu problemom, mogącym nasunąć się wydawcy, przynajmniej ma tę stronę dodatnią, że opiera się na przestudjowaniu wielkiej ilości wydawnictw autorów niemieckich, francuskich, angielskich, włoskich i klasycznych, tudzież na recenzjach tychże wydawnictw.

I.

Przeznaczenie i cel wydawnictwa.

Przeznaczeniem naukowego wydania dzieł Mickiewicza jest stworzenie możliwie zupełnej, piśmienniczej, w języku polskim, francuskim i innym, puścizny poety badaczom i warstwom inteligentnym społeczeństwa, — a celem: danie tej puścizny w tekście,

na podstawie naukowej opracowanym i objaśnionym zapomocą wstępów i komentarzy, tudzież innych środków dodatkowych, jeśli okażą się stosownemi i w przypadkach poszczególnych koniecznemi.

II.

Tytuł ogólny wydawnictwa.

Mickiewicz sam, nie uskuteczniwszy nigdy żadnego wydania, któreby mogło nosić bezwzględnie miano „zbiorowego“ lub „zupełnego“ definitywnego, dał tylko wydania „zbiorowe“ w znaczeniu subjektywnem, takiem, w jakiem pojmowało je i pojmuje wielu poetów, t. j. jako zbiór utworów wybranych, zupełnie skończonych i godnych publikowania, nadto w układzie takim, jaki nadać zbiorowi podobało się twórcy.

Co się tyczy brzmienia tytułów, jakiemi w tych razach Mickiewicz się posłużył, dwa ich tylko istnieje:

„Poezje“, nieraz z określeniem: „wydanie nowe, pomnożone, powiększone, przerobione, zupełne i t. d.“, dany wydaniom, przez samego autora dokonanym lub za jego życia, mianowicie wileńskiemu 1822/23, paryskiemu 1828, poznańskiemu t. r., petersburskiemu 1829, warszawskiemu Merzbacha 1832 i 1833, nareszcie paryskiemu Jełowickiego, „przejrzanemu i poprawionemu przez autora“ 1838 r., i:

„Pisma“, dany po raz pierwszy „na nowo przejrzanemu, dopełnionemu i za zezwoleniem“ Poety „do druku podanemu“, czterotomowemu, paryskiemu wydaniu Chodźki z 1844 r., które też było ostatnią wogóle edycją zbiorową, za życia Mickiewicza uskutecznioną.

Termin „pisma“ pojawił się po raz pierwszy w tem wydaniu zbiorowem, które objęło teren twórczości piśmienniczej szerszy niż wydania z przed r. 1844, skutkiem pomieszczenia w niem całego szeregu (16) artykułów w mowie niewiązanej, i to nie tylko pod postacią prozy poetycznej („Księgi Narodu“), ale także służącej krytyce i polityce.

Zachodziłoby pytanie, azali, idąc za wskazówką czterotomowego wydania paryskiego z r. 1844, nie należałoby naukowemu, zupełnemu wydaniu Poety dać również tytułu „Pisma“, czy też jakiś inny tytuł. Od r. mniej więcej 1860 zaczynają pojawiać się edycje zbiorowe p. n. „Dzieła“, a praktyka takiego nazywania — należy to zaznaczyć — jest zgodna z praktyką wydawniczą w literaturze europejskiej, która prawie że zasadniczo nazywa wydania zbiorowe poetów wogóle, czy są w prozie, czy wierszach: dziełami, opera, oeuvres, Werke i t. d., w szczególności: „oeuvres poétiques complètes“, „sämmtliche poetische Werke“ i t. d.

Tytuł ogólny naukowego zbiorowego wydania utworów Mickiewicza powinien brzmieć: „Adama Mickiewicza Dzieła wszystkie“, — bliższe zaś jego określenie uwydatnione będzie, ze względu na części składowe, w podtytułach.

III.

Tekst wydawnictwa.

Zasób tekstów Mickiewicza należy podzielić na dwie grupy:

A. Dzieła poetyckie i prozaiczne, —

B. Listy.

Prawidła, mające kierować sporządzeniem tekstu, dotyczą:

a. jego strony wewnętrznej, mianowicie: 1. podstawy tekstu i 2. krytyki tekstu, — następnie

b. strony zewnętrznej.

IV.

A) TEKST DZIEŁ POETYCZNYCH I PROZAICZNYCH.

a) Strona wewnętrzna tekstu.

1. Podstawa tekstu.

Co do tekstu, t. j. wyrażenia osnowy zapomocą słowa pisanego, walor mają wytyczne następujące:

α) Podstawę tekstu stanowią ze względu na poezję i pewną część prozy ostatnie wydania zbiorowe, za życia Poety a przedewszystkiem za jego współudziałem albo przynajmniej pod jego okiem dokonane (t. zw. Ausgaben letzter Hand, editiones ultimae), one bowiem z uwagi czyto na formę, układ czy brzmienie przedstawiają niejako wyraz ostatniej woli twórcy.

Za wydania zbiorowe ostatnie należy uważać wydania:

1. z roku 1838 p. t. „Poezje Adama Mickiewicza. Wydanie A. Jełowickiego i Sp., przejrzane i poprawione przez autora. Paryż. W księgarni i drukarni polskiej“, T. I—VIII, do którego wciągnięto, w postaci niezmienionej, wydania osobne dzieł poszczególnych, publikowane przed r. 1838 (nawet w innych oficynach składane), jak n. p. „Dziadów“ cz. III z r. 1832 i „Pan Tadeusz“ z r. 1834;

2. z roku 1844 p. t. „Pisma Adama Mickiewicza. Na nowo przejrzane, dopełnione i za zezwoleniem jego... do druku podane. Paryż, 1844, w drukarni Bourgogne et Martinet“, t. I—IV, w którem po raz pierwszy dokonano podziału na: Poezję i Prozę.

Wszystko inne, co do wydań wymienionych nie weszło, a było już publikowane drukiem, opiera się wogóle na swojem

wydaniu ostatniem (choćby jedynem), o ile dokonane zostało za współudziałem lub pod okiem autora; jeśli zaś nie było publikowane, opiera się na autografie Poety lub kopji o wartości autentyku.

Rzeczy drukowane, nie uwzględnione nigdy przez Poetę, których autografy nie istnieją, uważać należy za kopje bez wartości autentyku, chyba że krytyka osądzi inaczej.

β) Wydania zbiorowe pierwsze (editio princeps) lub wogóle starsze od ostatnich zbiorowych, jako też utwory czy pisma poszczególne, osobno publikowane, niemniej autografy Poety, mogą w kwestji podstawowego tekstu spełniać tylko rolę pomocy i kontroli przy jego ustalaniu i usuwaniu błędów tradycjonalnych, nie zawsze drukarskich.

γ) Teksty autografów, odkrytych po śmierci Mickiewicza, w brzmieniu mniej lub bardziej odbiegającem od wydań, niewątpliwie przez niego samego gdziekolwiek już dokonanych, mających zatem za sobą sankcję woli autora, pod żadnym warunkiem nie wchodzą na miejsce tekstów, już drukiem niejednokrotnie ustalonych, jak to fatalnie, a wbrew zasadom wszelkiej krytyki edytorskiej, stało się z „Odą do młodości“ w edycji Kallenbacha (Brody, u Westa).

δ) Teksty utworów, nigdy przez samego Mickiewicza nie wydanych, ogłoszonych dopiero po jego śmierci, ale w publikacji swej opierające się na autografie, winny być — o ile to jeszcze możliwe — skontrolowane na podstawie rękopisów autentycznych; w tych razach, w których autograf jest dostępny, bezwarunkowo nie jest dopuszczalne podawanie utworu w wydaniu zbiorowem na podstawie druku, choćby nawet mającego pewną za sobą powagę.

ε) Teksty utworów, ogłoszonych bądź za życia Mickiewicza, bądź dopiero po jego śmierci, które się opierają na przekazach cudzych, pamięciowych, lub tylko cudzych, niewiadomo jakiego pochodzenia odpisach, nie mogą znaleźć się między autentykami Poety, ale z zastrzeżeniem będą podane w osobnej części, w której miejsce znajdą także inne podobnego charakteru pisma.

2. Krytyka tekstu.

Ponieważ krytyka w odniesieniu do tekstu Mickiewicza wogóle nie natrafi na zawikłane problemy do załatwienia, wyjąwszy „Literaturę Słowiańską“ i zapewne niektóre pisma prozaiczne, przeto uwaga jej będzie musiała być czynną w dwóch kierunkach:

a) materji tekstu — i

b) formalnej jej strony t. j. pisowni i interpunkcji.

a) Krytyka materji tekstu.

Krytyka tekstu Mickiewicza, o ile dotyczy jego materji, ograniczy się przedewszystkiem do korektury poszczególnych brzmień lub słów, rzadko kiedy zaś wymagać będzie poprawy całości wiersza, restytucji poszczególnych wierszy opuszczonych lub całych ustępów.

Korektura jednak może być stosowana bez zastrzeżeń jakichkolwiek tylko wtedy, kiedy to, co wymaga poprawienia, należy niewątpliwie albo do „błędów pióra" Poety[1]) albo do zniekształceń, wynikłych z błędów drukarza lub przepisywacza.

Błędów Poety w budowie wiersza, np. skutkiem braku jednej lub więcej zgłosek albo skutkiem pomylonej rytmiczności (przestawienie słów), nie poprawia się w tekście, przedewszystkiem nie dodaje się żadnych słów w nawiasach czworograniastych ani też dopisków pod postacią „sic" lub inną, — lecz zaznacza się to jedynie w „Odmianach tekstu" (warjantach).

Nietkniętemi przez korekturę wydawcy pozostają wszelkie w rzeczywistości, czy na oko tylko nieczyste rymy poety, również nie ustala się ich czystości, choćby raz zachodziły w postaci czystej, drugi raz w nieczystej.

Usterek rzeczowych, błędów w imionach własnych, w liczbach i datach, nie poprawia się w tekście, — również nie poprawia się ani nie uzupełnia na podstawie oryginałów przytoczeń z dzieł obcych, kiedy są błędne, niedokładne i niezupełne, — wszystko to, z uzasadnieniem należytem uskutecznia się jedynie w „Odmianach tekstu".

Pisownia imion własnych, szczególnie obcych, odmienna od pisowni zwykłej czy oryginalnej a zgodna z zwyczajem czasu lub stałemi nawyczkami Poety, pozostaje nietknięta, w „Odmianach" tylko podaje się pisownię właściwą (n. p. zatrzymuje się pisownię: Sę-Marten, Lagranż, Gete, Szyller, Polska i Polszcza, Szekspir i Shakespear, Radziwił i t. d. Zob. niżej: Pisownia).

Sprostowania, ze względów koniecznych dokonane już przez Poetę w jednem z wydań wcześniejszych, a później z niedopatrzenia zaniedbane, przywraca się w tekście, to zaś, co uległo sprostowaniu, umieszcza się w „odmianach". (N. p. przypis w „Grażynie" o Rhezie z r. 1823, choć popra-

---

[1]) Poprawa „błędów pióra" (lapsus calami) ma miejsce wtedy szczególnie, gdy rzecz drukuje się z rękopisu Poety; n. p. w przedruku utworów francuskich, przechowanych w rękopisach, w których Poeta przez zapomnienie opuszcza zaimek osobisty np. *il* lub spójnik *et*, *que*, słówka się restytuuje, w „Odmianach" jednak czyni się uwagę odpowiednią.

wiony w r. 1829, wraca w postaci z r. 1823 do wydań późniejszych, zam. korektury petersburskiej).

Do tekstu nie wprowadza się ustępów, za życia Poety niedrukowanych, które, aczkolwiek stanowiły integralną część tekstu, uległy wykreśleniu bądź z powodu wymagań cenzury, bądź innych jakich względów (jak n. p. w IV części „Dziadów“ po w. 325 ustępu 18-wierszowego, do tekstu wprowadzonego przez Kallenbacha. Zob. Bibljoteka Narodowa, nr. 11, „Dziady“, str. 105). Restytucję w sensie ostatnim wykonywa się tylko wówczas, gdy zachodzi jej konieczność niewątpliwa (jak n. p. w „Wallenrodzie“ potrzeba restytuowania w „Powieści Wajdeloty“ po w. 342, IV, wiersza o wrzekomej zdradzie i t. p.), ale dokonanie jej, jak dokonanie wszelkiej innej poprawki, uwidacznia się i dowodnie popiera w „Uwagach“ lub w „Odmianach“.

Korektury własnowolne, przez przyjaciół Poety tak za jego życia, lecz bez jego wiedzy, jak po śmierci, do wydań wprowadzone, należy bezwzględnie usuwać, (choćby to usunięcie przykro dotykało tradycji i przyzwyczajenia czytelników), jeżeli tylko domagać się tego będzie rękopis odnaleziony (n. p. „na moją młodość... górną“ zam. „durną“).

Utwory Poety rękopiśmienne, przez niego samego nie publikowane, w autografie nie mające napisów, tytułuje się dwojako, wedle tego, czy są wierszami, czy utworami prozaicznemi. W pierwszym razie ogłasza się je pod tytułem, z pierwszych słów ułożonym, a gdy były już wydane pod tytułem, przez wydawcę zmyślonym, nie uwzględnia się tego tytułu w tekście, uważa się jednak za rzecz dogodną, ze względu na tytułowanie już utarte, umieścić go w „Spisie rzeczy“ z odsyłaczem odpowiednim. W razie drugim, gdy utwory, w oryginale rękopiśmiennym nietytułowane, są prozaiczne, należy je ogłaszać pod tytułem (może w nawias czworograniasty ujętym), najlepiej i najodpowiedniej osnowę ich wyrażającym, — jeżeli zaś były już publikowane pod napisami nietrafnemi, należy napisy zmienić i postąpić, jak przy wierszach.

Konjektury tekstu, gdyby okazały się potrzebnemi, winny być czynione z namysłem, przedewszystkiem z świadomością ich niezbędności i z uwagą na normy wyżej ustanowione.

b. Krytyka formalnej strony tekstu.

1. Pisownia.

Kwestja pisowni, jeżeli ma się na oku wydanie krytyczno-naukowe, może być załatwiona wogóle w sposób trojaki: Pierwszym będzie przestrzeganie najdokładniejsze pisowni Poety, z wszelkiemi nawyczkami i manierami graficznemi czasu, dla teraźniejszości bez znaczenia, lub nawet z całą jej

pstrokacizną, z wszystkiemi niekonsekwencjami i niestałościami; drugim: modernizowanie jej na modłę dzisiejszą, albo trzecim: obranie drogi pośredniej, t. j. zachowanie tego wszystkiego, co jest charakterystyczne dla Poety ze względu na niego samego lub jego epokę, szczególnie zaś, gdy pisownia jest wyrazem rzeczywistej wymowy, a zmodernizowanie reszty według ogólnie przyjętych zasad pisowni. Ponieważ jednak zastosowanie metody pierwszej z wielu względów okazałoby się nieodpowiedniem i zbędnem, przeto należałoby obrać metodę drugą lub trzecią. Metoda druga byłaby do uskutecznienia najłatwiejszą, mamy bowiem normy pisowni, wydane przez polską Akademję Umiejętności, — niestety, trzeba tu podkreślić, że normy te, zastosowane w całej pełni do tekstu Mickiewicza (jak wogóle do każdego innego niedzisiejszego poety), dałyby w wielu przypadkach tekst nieautentyczny, mogłyby go nawet do pewnego stopnia popsuć, a w każdym razie starłyby z języka Mickiewicza pokost, pochodzący od epoki i od wielkiego twórcy-poety. Pozostaje zatem tylko trzecia metoda, kompromisowa, t. j. trzymać się w przypadkach, nie naruszających charakterystycznych znamion pisowni Mickiewicza, norm Akademji Umiejętności, w innych wszystkich zaś razach, przedewszystkiem zaś z uwagi na rym od norm tych odstępować.

W szczególności normy, obowiązujące w zakresie pisowni, będą następujące:

1. Pisownia nie może zmieniać właściwości języka Mickiewicza ani w poezji ani w prozie; pozostanie więc w tekście: na mszą = na mszę; w głębi*nie* (4 przyp. l. mn.); oczk*i* obok oczk*a*; litanją (4 przp. l. p.); *nie* ujrzy cię, mię *nie* znajdziecie; po ś*cie*nie; z rank*u*; chart*ów* (4 przyp. l. mn.) i t. d.

2. Pisownia pod żadnym warunkiem nie może wprowadzać ujednostajnienia w zmiany i wahania zabarwień dialektycznych lub archaistycznych, ani też w wahania w głosowni i fleksji; w tekście tedy zatrzymuje się formy np. 4 przyp. l. p. r. ż. moję, twoję, swoję, w nię, — rzeczowniki r. n. *n*- i *t*- tematowe, stale niemal kończące się na *-e* zam. na *-ę* i t. p., gdzie zaś Mickiewicz użył form: swoją, moją, w nią, imię, zwierzę, dziecię i t. d., zaznacza się to w uwagach.

3. Nie wprowadza się pisowni *-ija*, *-ije*, *-ijo*, *-yja*, *-yje*, *-yjo* i t. d. zam. *-ia*, *-ya* i t. d. nawet tam, gdzieby tego rozmiar, rytm i rym wiersza wymagał, natomiast w „Odmianach“ notuje się, ilekroć: historya, geranium, liliowe i t. p. ma się wymówić w czytaniu: historyja, geranijum, lilijowe i t. d.; na odwrót polskie *-ija* w razie potrzeby oddawać się będzie przez *-ja*, np. p*ja*wki zam. p*ija*wki, p*ja*ny zam. p*ija*ny.

4. Nie wprowadza się *-ij*, *-yj* w zakończeniu 2 przyp. l. mn., więc zam. Mickiewicza: lilii, historyi i t. d. lil*ij*, histor*yj* i t. d.

5. Nie uwzględnia się *e* pochylonego, z wyjątkiem rymów.

6. Co do *o* pochylonego, ustalenie jakiekolwiek prawie że niemożliwe, — poprostu należy się trzymać ostatniego wydania zbiorowego, zachowując — ile możności — jego wahnienia. Wprowadzi się jednak i ustali *ó* zamiast Mickiewicza *u-* i *u* zam. Mick. *ó* w przypadkach: bi*u*rko, pr*ó*szyć zam. pr*u*szyć, p*u*łk zam. p*ó*łk, n*u*cić zam. n*ó*cić, dw*u*nasta zam. dw*ó*nasta i t. p.

7. Co do pisowni spółgłosek należy to samo powiedzieć, co o pochylonem *ó;* ustalenie stanowcze możliwe jest w nielicznych tylko przypadkach: zam. *-dz* w bezokoliczniku *-c* bie*c*, mó*c*, le*c* = bie*dz*, mó*dz*, le*dz*; — zam. *-dź* w bezokoliczniku *-ć* by*ć* = by*dź;* — zam. *s* przyimka = łać. *cum* i *ex* — *z* i zam. *s* w takich razach, jak obra*s*ka, — pisać obra*z*ka; — jotę, występującą u Mickiewicza pod postacią *j*, *i*, *y* oddaje się zawsze tylko przez *j*.

8. W wyrazach pochodzenia obcego, już dawno przyswojonych polszczyźnie, mających spółgłoski podwójne, jak: o*ff*icer, a*ff*ekt, intere*ss*, proce*ss*, karabe*ll*a, a*tt*ak i t. d. pisze się spółgłoski pojedyncze, — natomiast w słowach rodzimych pisze się: szkla*n*y obok szkla*nn*y, słomia*n*y obok słomia*nn*y, gąsie*n*ica obok gąsie*nn*ica i t. d., jeśli tylko obie te pisownie zachodzą.

9. W zakończeniach przymiotnych *-em*, *-ym*, *-emi*, *-ymi*, idzie się za pisownią Mickiewicza, wyjąwszy *-e;* jeżeli zaś w zakończeniu *-em, -emi* koniecznem z powodu rymu okazałoby się *-ém*, *-émi*, postępuje się zgodnie z prawidłem pod 5.

10. Pisownia imion własnych osób i miejscowości, tak swojskich jak obcych, pozostaje w tekście nienaruszona. Zob. wyżej str. 133.

11. Imiona pospolite, oznaczające godność lub stanowisko, tak samo przymiotniki, urobione od nazw krajów i miejscowości, które Mickiewicz zwyczajem czasu pisze wielkiemi literami, np. Pan, Państwo, Panicze, Jenerał, Sędzia i t. p., Włoski, Litewski, Petersburski i t. p., oddawane będą małemi, wyjąwszy przypadki, w których mówiący zwraca się wprost do osoby, lub kiedy imię pospolite stoi w zastępstwie imienia własnego: Sędzia, Bernardyn lub Kwestarz = Jacek, Książe = Litawor, Pani = Grażyna, Wielki mistrz = Wallenrod i t. d.

12. W utworach, w których widoczna jest tendencja archaizowania nie tylko w formach i słowniku, lecz także w pisowni, należy trzymać się dokładnie tekstu Mickiewicza, nawet w takich przypadkach, jak wyszczególnione wyżej pod 7, 8.

13. Co do łącznego lub rozłącznego pisania wyrazów, ustalić się da pisanie r o z ł ą c z n e: słówka *to* po wyrazie, szczególnie jeśli da się domyślić *jest*, *był*, *byli*, więc zam. „Jakiżto chłopiec“ — „Jakiż ≶ to chłopiec“; zam. „Jakato dziewica“ — „Jaka ≶ to dziewica“; zam. „Jestto dziewica“ — „Jest ≶ to dziewica“, —

łączne w wyrażeniach: corazto, ileżto, jakto i t. d.; — rozłączne pisanie przeczenia nie da się ustalić na podstawie norm akademickich, — łączne na podstawie faktu, że wyraz zaprzeczony jest równy pewnemu pozytywnemu, np. „dąbrowa niesucha“ = „mokra“; „niewiele“ = „mało“; „nieznane prawdy“ = „obce“; „nieraz“ = „często“; „nia ma“, pisane u Mick. razem lub osobno, bez względu na to, czy znaczy: „non est, abest, deest“ czy „non habet“, w pierwszym razie zawsze łącznie, w drugim zawsze rozłącznie; — łączne lub rozłączne pisanie przyimków *z*, *na*, *po* w wyrażeniach przysłówkowych i innych złożeniach w rozmaitych przypadkach ustala się wedle norm akademickich, z niemi bowiem w przeważającej ilości przypadków zgodna jest pisownia Mickiewicza; — „wtem“ = nagle, oto — u Mickiewicza wyłącznie prawie „w tém“ ustala się na „wtem“.

14. Pisownię utworów, drukowanych nie przez Mickiewicza lub przechowanych nie w jego autografach, przystosowywa się do pisowni, stosowanej w utworach chronologicznie najbliższych. Od zasady tej możnaby odstąpić jedynie w publikowaniu utworów Poety najwcześniejszych, zachowanych tylko w rękopisie, a nigdy przez niego samego nie ogłoszonych; w tym razie zalecałby się albo przedruk wierny rękopisu albo przedruk w pisowni przeciętnej, nie uwzględniającej jednak grafiki.

15. W przypadkach, w których pisownia akademicka zanadto oddala się od pisowni i wymowy Mickiewicza, ponadto nie ma poparcia w wymowie ogólnej współczesnej, nie stosuje się norm akademickich, przeto będzie się pisało: tr*y*umf nie tr*i*umf, tr*y*umfować nie tr*i*umfować, tr*y*umwir nie tr*i*umwir, dr*yj*ady lub dr*y*ady nie dr*i*ady.

16. W razie wątpliwości w stosowaniu pisowni rozstrzygająca jest pisownia ostatniego wydania drukowanego.

16. Co do stosowania grafiki w druku samym należy trzymać się zasad następujących:

a) Streszczenia na czele pieśni, rozdziałów, aktów, scen i t. d. drukuje się majuskułami petitowemi.

b) Dla wyrazów, zdań i zwrotów, które Poeta podkreślił lub które winny być podkreślone, używa się druku rozstrzelonego, nigdy tłustego; tam, gdzie Poeta posłużył się kursywą, winna być kursywa zachowana.

c) W dramatach imię mówiącego, opatrzone punktem, stać będzie nad linją, do której należy; co do duktu liter. drukowane będzie wobec garmondu w tekście odpowiedniemi majuskułami petitowemi, nigdy tłusto. — Uwagi i pouczenia sceniczne (reżyserskie) będą zawsze ujęte w nawias i drukowane minuskułami petitowemi; jeżeli znajdują się wewnątrz wiersza i zdań nie tworzą, zaczynają się małemi literami, jeżeli

tworzą zdanie całe i stoją poza wierszem, pomieszczone będą pod nim lub nad nim, zaczynają się wielką literą i opatrzone będą punktem.

2. Interpunkcja.

Mickiewicz, acz nie należąc do wydawców doskonałych, kładł przecie — jak widać z korespondencji [1]) — niejednokrotnie nacisk wielki na uwydatnienie treści swoich utworów zapomocą znaków pisarskich, których atoli stosowanie niezawsze jest zgodne z praktyką czasów obecnych. Wobec tej okoliczności możeby zalecało się zupełne zmodernizowanie jego interpunkcji, — takie jednak załatwienie sprawy byłoby ze względu na wydanie naukowe nietrafnem. Mickiewicz bowiem był pod tym względem nie tylko wyrazem swojej epoki, ale także siebie samego. Uważając mianowicie — jak to zresztą da się stwierdzić na jego utworach — interpunkcję z jednej strony za uwydatnienie funkcyj fizjologicznych (oddychania) lub psychicznych (uczucia, afektu i t. p.), z drugiej za podkreślenie względów gramatycznych, logiczno-myślowych lub retoryczno-deklamatorskich, opierał się na zlaniu, nie zawsze jednak konsekwentnem, tych zasad, szczególnie zaś gramatycznej i retorycznej.

Należy mianowicie zauważyć, że Mickiewicz prawie zawsze kładzie p r z e c i n e k na końcu lub w cezurze wiersza, szczególnie dłuższego, bez względu na to, czy stosowanie jego było w niezgodzie z gramatyką lub logiką; — że ś r e d n i k a używa z reguły w miejscach, w których perjod dłuższy rozkłada się na zdania złożone lub perjody krótsze; — że d w u k r o p k i e m posługuje się tam, gdzie perjod dzieli się na dwie części, gdzie następuje wyliczanie, uzasadnienie, wyjaśnienie i t. d., — jakkolwiek zdarzają się bardzo liczne przypadki, w których trzeba stwierdzić posługiwanie się — bez głębszych racyj — tym lub owym znakiem naprzemian i niejako w zastępstwie. Ten zwyczaj Poety należy — o ile tylko się da — uwzględnić w zakresie znaków wymienionych, nigdy jednak nie powinno się, nawet nie wolno, ustępu dłuższego, nawet przydługiego, średnikami na części podzielonego, rozbijać na zdania osobne całkiem i punktami oddzielone; zresztą należy niezawsze dla czytel-

[1]) Jako przykład charakterystyczny można przytoczyć wyjątek z listu do J. Czeczota z początku 1823 r.: „W y r z u c i ł e ś w „Grażynie“ k i l k a p o t r z e b n y c h w y k r z y k n i k ó w i p y t a ń. P a m i ę t a j o owym długim monologu: „Kobieto, boski djable, dziwaczna istoto!“ etc. etc. z a c h o w a ć ś c i ś l e e k s k l a m a c j e, i n t e r r o g a c j e i p a u z y. Np. w tem miejscu: „Zapomnij! Ja! zapomnę! wszak już zapomniałem!“ (Dzieła wszystkie Adama Mickiewicza. T. X. Listy i przemówienia, wyd. i objaśn. M. Reiter. We Lwowie, str. 159).

nika dzisiejszego wystarczającej interpunkcji oryginału „pomagać“, mianowicie, gdzie tego wymaga wyrazistość sensowa i gramatyczna.

To „pomaganie“ mając na oku, trzeba będzie np. stosować przecinek stale przed: *który*, *co*, *czy*, *kędy* i w tym podobnych razach, w których obecnie znakiem tym się posługuje, a w których niema go u Mickiewicza zupełnie lub bardzo często; — po wołaczu lub przed i po nim; przed imiesłowem czynnym lub biernym, jeśli jest nie przymiotnikiem, ale skróconem zdaniem; — dalej zamiast pauz, zastępujących bardzo często u Mickiewicza przytocznik, kłaść po dzisiejszemu cudzysłów „ “ i t. d.

Odwrotnie — nie wolno tekstu Mickiewicza obdarzać znakami, któreby mu narzucały subjektywną wydawcy interpretację pod wzgiędem myśli lub nastrojów a obce w danym razie były Poecie, jak to z reguły dzieje się we wszystkich niemal nowszych edycjach, upstrzonych pauzami, myślnikami, wykrzyknikami czy pytajnikami [1]).

Jeśliby się zdarzyło, że wydanie ostatnie w porównaniu z wcześniejszemi drukowanemi czy też rękopisami ma interpunkcję inną, ale taką, żeby do pewnego, nieznacznego stopnia sens zmieniała, należy wybrać przecinkowanie, zdaniem wydawcy, najodpowiedniejsze, zaznaczając to w uwadze i podając warjant.

V.

B) TEKST LISTÓW.

a) Strona wewnętrzna tekstu.

1. Podstawa tekstu.

Ponieważ aż do chwili obecnej „Listy“ Mickiewicza nie mają żadnego wydania, któreby w wyczerpaniu możliwem zawierało całkowite epistolarium Poety od czasów najdawniejszych do końca jego życia, należy:

a) zebrać i przedrukować wszystkie, opublikowane dotąd listy bądźto w wydaniach zbiorowych, noszących tytuł „Korespondencji“ lub „Listów“, bądźto osobno, pojedynczo czy w kolekcjach mniejszych;

b) zebrać wszystkie niedrukowane listy, znajdujące się w zbiorach publicznych czy prywatnych, — zebrać i ogłosić wszystkie drukowane, lecz nieznane dotychczasowym wydawcom

---

[1]) Do jak mylnych rezultatów może doprowadzić interpretatorów Mickiewicza fałszywie i niepotrzebnie przez wydawcę położony myślnik, przykładem tego Gomulicki w artykule „Ugolino u Mickiewicza a u Dantego“. (Zob. „Dzieła A. Mickiewicza“. Wyd. Tow. Lit. im. A. M. Lwów, 1900, t. II, str. 477—478).

polskim listy, zawarte w jakichkolwiek źródłach bądź swojskich, bądź cudzych; czy niedrukowane dotąd listy należałoby bezwarunkowo ogłaszać, zob. niżej (a. Krytyka materji tekstu listów);

c) zebrać wszystkie wzmianki, po rozmaitych źródłach się znajdujące, o nieznanych dzisiaj listach Mickiewicza i umieścić je w miejscach odpowiednich, w ogólnym „Układzie listów“ przewidzianych;

d) do listów włączy się wszelkie odezwy Mickiewicza i pisma, mające niezaprzeczenie charakter listów otwartych, tudzież dedykacje, o ile się znajdą (oczywiście niedrukowane).

Podstawę tekstu listów stanowić zatem będą:

α) rękopiśmienne oryginały, o ile istnieją i są dostępne; w tym razie nie wolno dawać przedruku listu z druków, jeżeli już były publikowane, nie porównawszy druków z oryginałami;

β) wierne, zaufanie budzące kopje rękopisów; przy drukowaniu kopij, nie posiadających — według przekonania edytora — takiego przymiotu, okoliczność ta winna być odpowiednio zaznaczona;

γ) wymienione powyżej pod lit. a – d źródła korespondencji.

a) Krytyka materji tekstu listów.

Krytyczne postępowanie z tekstem listów opiera się zasadniczo na normach, skreślonych na str. 132—134, a odnoszących się do wszelkich innych dzieł Poety.

W sprawie jednak zupełnego wydania listów, mianowicie tych, które dotąd nie były jeszcze publikowane, może powstać kwestja, czy z pewnych względów nie należy ich także obecnie od publikacji usunąć. Krytyka wydawnicza obca, niemiecka, francuska, angielska i t. d., z jednej strony zaznacza kategorycznie, że, z uwagi na interes czystej nauki, zupełne wydawanie korespondencji wielkich pisarzów jest uzasadnione, szczególnie wtedy, gdy byli mistrzami w epistolografji co do treści, formy, czy co do obu ich razem, lub gdy tylko z listów zaczerpnąć można wiadomości, oświetlających gruntownie całą literacką produkcję ich autorów, któraby bez tej pomocy została niezrozumiałą; z drugiej atoli wysuwa równie taż krytyka niejednokrotnie pewne skrupuły co do bezwarunkowo pełnych publikacyj epistolograficznych, podkreślając niezaprzeczone obowiązki i względy przyzwoitości, taktu i honoru wydawcy wobec pewnych szczegółów czy stron biografji, wymagających zatajenia.

Czy co do wydania nieznanej, rękopiśmiennej korespondencji Mickiewicza wypadałoby się trzymać kierunku pierwszego, radykalnego, czy drugiego, bardziej względnego, należy to pozostawić dokładnemu, w każdym poszczególnym przypadku, rozstrzygnięciu wydawcy.

Jeśliby utrzymał się sposób postępowania drugi, wymagałoby przedewszystkiem uzasadnienia obranie drogi wyboru, nie kompletności, następnie poza tem jako zasadę należałoby postawić, że

1. pominięcie listów całych, jako też wypuszczenia w listach poszczególnych i jakiekolwiek w nich zmiany nie powinny nigdy opierać się na fałszywym pietyzmie, ani też na jakiej bezkrytycznej praktyce literackiej czasu, ale na uzasadnionych powodach i przyczynach;

2. niedopuszczalne jest własnowolne ze strony wydawcy łączenie dwóch lub więcej listów w list jeden.

Co do ogólnej techniki wydawniczej tekstów listowych i t. p. zaleca się reguły następujące:

1. Miejsce tytułów zajmą u listów: rzymska liczba porządkowa, — imię i nazwisko adresata, — miejsce i data dnia i roku, które zawsze pójdą na czele, chociażby w oryginale znajdowały się na końcu; okoliczność ostatnią należy uwydatnić w uwagach, niejednokrotnie bowiem może ona spełnić rolę środka krytycznego przy datowaniu listów, nie mających daty dokładnej. — Datę, przy zachowaniu daty oryginalnej w nawiasie okrągłym, rozwiązuje się wedle kalendarza nowego stylu. — Jeżeli datowanie pochodzi od wydawcy, ujęte będzie w nawias czworograniasty a uzasadnienie jego podane w uwagach.

2. Wszystkie konieczne uzupełnienia w tekście listu (np. imion osobowych, miejsc, dat, cytatów i t. p.), pochodzące od wydawcy, ujęte będą również w nawias czworograniasty.

3. Na końcu listu znajdą pomieszczenie:

a) treść koperty, jeżeli się dochowała, szczególnie gdy ma pieczęć pocztową, podającą miejsce i datę wysłania;

b) uwaga, czy list był już publikowany i w jakiem wydaniu: zbiorowem, wybranem, w czasopiśmie czy w innem wydawnictwie, — czy był publikowany krytycznie lub niekrytycznie;

c) wymienienie posiadacza listu, w razie — szczególnie — gdy list nie był jeszcze wydany;

d) podanie rozmiaru papieru, koloru i znaków wodnych, o ile to okaże się potrzebnem.

4. Stosunek listu poszczególnego do rozmaitych wydawnictw źródłowych będzie zaznaczony na początku przy liczbie porządkowej listu, a uwydatni okoliczność dwojaką: mianowicie list, wogóle po raz pierwszy drukowany, będzie tam opatrzony gwiazdką, np. *LXX, — list, po raz pierwszy drukowany w wydaniu zbiorowem: krzyżykiem, np. †LXXI.

5. Listy, pozbawione daty i adresata, przytem o treści obojętnej, nie mogą być nieuwzględnione, — będą pomieszczone osobno, po listach datowanych, w uszeregowaniu, jakie wydawca uzna za najstosowniejsze.

6. Listy niepolskie podane będą w brzmieniu oryginalnem i w przekładzie polskim.

7. Pytanie, czy do korespondencji Mickiewicza nie należałoby wciągnąć listów, doń pisanych, jakkolwiek dotyczy sprawy ważnej, zasadniczo rozstrzygnąć się nie da. Jeśliby z listów takich nie dało się uczynić jakiegoś dodatku osobnego, najdokładniejsza ich bibljografia rozumowana, a w wyjątkowych razach streszczenia, powinnyby znaleźć się po listach Poety.

b) Krytyka formalnej strony tekstu listów.

1—2. Pisownia — Interpunkcja.

Pisownia i interpunkcja w wydawnictwie listów kierować się ma zasadniczo normami pisowni i interpunkcji w innych dziełach Mickiewicza, lecz stosowanemi — jak naturalna — bardziej niż tam liberalnie.

VI.

Aparat tekstu.

Aparat pomocniczy tekstu będzie miał zawsze trzy rodzaje:
1. wstępy, —
2. komentarze właściwe, —
3. warjanty (odmiany tekstu).

1. WSTĘPY.

A) Wstępy do utworów poetyckich i prozaicznych.

Wstępów odróżnia się dwa rodzaje:

a) idące na czele większych utworów („Grażyna“, „Konrad Wallenrod“, „Pan Tadeusz“, „Literatura Słowiańska“ i t. d.) lub grupy utworów („Ballady“, „Sonety“, „Bajki“, „Artykuły polityczne“, „Art. literackie“ i t. d.) — i

b) na czele poszczególnych utworów, należących do pewnej grupy (np. „Ballady“, „Sonety“ i t. d. mają wstęp, odnoszący się do nich wszystkich, i wstępy, odnoszące się do każdego wiersza z osobna).

Wstępy mają spełniać zadanie przedmowy wszechstronnej.

Co do szczegółów, we wstępach zawierałyby się zawsze kwestje następujące:

1. Druk dzieła (data wyjścia).

2. Idea przewodnia; tu powinno się uwzględnić przedewszystkiem wypowiedzenia się samego Poety co do utworu, — dalej zwrócić uwagę na charakter utworu: czy jest alegorją, —

co typizuje, — symbolizuje, — personifikuje, — z czem identyfikuje się autor.

3. Czas powstania utworu, — pomysł, — jego zmiany, — sprawa redakcji czy redakcyj, w czem zwrócenie uwagi na to, o ile zmieniał się motyw zasadniczy dzieła, a jeżeli osnowa jego jest stara, jakie zmiany zaszły w niej pod piórem Poety i jakie miały następstwa dla tematu całego. W braku danych pozytywnych w tym zakresie, omawia się hipotezy najważniejsze.

4. Geneza; ona objęłaby:

a) Dane historyczne dla powstania dzieła, które dadzą się znaleźć bądź u Poety samego, w jego listach, wyrzeczeniach lub innych dziełach, bądź w dziełach i listach ludzi, zostających z Poetą w związku.

b) Kwestje oryginalności, naśladownictwa, zależności i t. p., mianowicie zaś stosunku dzieła:

α) do źródeł piśmienniczych, poza Poetą leżących (literackich, historycznych i t. p.), —

β) tradycjonalnych,

γ) twórczo-ludowych,

δ) do innych, własnych dzieł Poety, z któremi zostaje w pokrewieństwie;

ε) do kierunku i smaku nie tylko literackiego czy krytyczno-literackiego, ale także ogólnie artystycznego, mianowicie na polu sztuk plastycznych i ich teorji, szczególnie gdy wyobraźnia Poety mogła być pod ich oddziaływaniem (np. zapładniającem), jak to wskazują: np. artykuł o „malarstwie religijnem“, pewne szczegóły w wierszu „Do Matki Polki“, w „Panu Tadeuszu“ i t. d.;

ζ) do własnych przeżyć.

Uwaga. W omawianiu wpływów i zależności Poety od poprzedników, współcześników i t. p. źródeł nie należy na pierwszy plan wysuwać t. z. zapożyczeń i na nich głównie opierać pomysłu, ale pamiętać o „żywych wartościach“ utworu i o konieczności rozumienia jego z samego twórcy; w omawianiu zaś związku utworu lub grupy utworów z przeżyciami Poety lub z jego duchowym rozwojem wogóle wytyczną ma być myśl, iż szczegóły tutaj zaznaczone mają posłużyć do uwydatnienia pewnych linij w biografji Poety.

c) Wpływ cenzury na powstanie dzieła.

5. Kompozycja; roztrząsając ją, omawia się jej zalety, wytyka błędy i braki.

6. Forma, styl i język; ustęp ten omówi formę ogólnie ze stanowiska rodzaju, do którego utwór należy, — ze stanowiska wersyfikacji, strofiki i rymiki, — ze stanowiska poetyki czy prozaiki, — ze stanowiska gramatyki, szczególnie historji języka i dialektologji.

7. Znaczenie utworu:

a) w twórczości Mickiewicza,

b) w literaturze polskiej i

c) w literaturze obcej; ostatnie dwa punkty powinny szczególnie rozważyć wpływ Mickiewicza na poetów tak rodzimych, jak obcych i na pobudzenie ich do twórczości (np. balladomanja, sonetomanja, przekład niemiecki „Sonetów“ Mickiewicza i następujące po nim sonety niemieckie).

8. Krytyki i recenzje, drukowane osobno, sądy w listach, pamiętnikach i t. p., współczesne, późniejsze, najnowsze (ogólnikowo).

9. Przekazy rękopiśmienne utworu (o ile istnieją) i historja jego publikowania. Co do rękopisów, ustęp ten omówi je całkiem ogólnie, wyczerpująco bowiem będzie się o nich traktowało w warjantach; — co do publikacyj drukowanych, omówione będą wydania podstawowe ze względu na ich poprawność, szczególnie zaś wówczas, gdy były błędne lub opierały się na rękopisach niedokładnych czy drukach. Opis dokładny publikacyj drukowanych, wedle zasad bibljograficznych, znajdzie pomieszczenie w „Bibljografji“, w części p. t. „Dzieła Adama Mickiewicza“.

10. Pewnego, w niektórych szczegółach odrębnego traktowania będą wymagały wstępy do dramatów, mianowicie trzeba będzie omówić w nich:

a) wszystkie opracowania dramatów dla scen, dokonane przez innych, — i wszystkie tego rodzaju przeróbki;

b) pokrewieństwo wzajemne między dramatami Poety;

c) podobieństwa i zależności od literatury dramatycznej obcej;

d) historję reprezentacyj dramatycznych Poety na scenie i ich ocen teatralnych.

B) Wstępy do listów.

Korespondencja Mickiewicza będzie miała jeden wstęp, pełniący podobne cele, jak wstępy na czele innych grup prozaicznych czy poetycznych dzieł jego. Ze względu jednak na istotę, treść i znaczenie listów, które, wychodząc z pod pióra wielkiego Poety, są niezmiernie bogatą i ważną kopalnią dla dziejów życia duchowego nie tylko swego autora, ale także całego narodu w pewnym okresie, — kopalnią, z której na równi z historykami literatury muszą czerpać wszyscy, chcący badać i poznać najrozmaitsze prądy czasu, — osnowa wstępu do listów będzie do pewnego stopnia różną od wstępów wspomnianych i spełni pewne specjalne postulaty wobec swojej materji.

Zadaniem naczelnem wstępu tego, ogólnie mówiąc, będzie przedewszystkiem podkreślenie zasadniczego momentu listów, który może być rozmaity lub też wybitnie w pewnych względach zdecydowany (np. literacko-krytyczny, kulturalny, histo-

ryczny, socjalny, polityczny i t. d.); w szczególności zaś na treść jego złożą się:

1. Dokładne określenie stosunku wydania zbiorowego do wszystkich jakichkolwiek poprzednich, co wobec znanego faktu dowolności w wyborach czy wykreśleniach i błędności w publikowaniu, praktykowanych przez wydawców, jest rzeczą wielce upragnioną i uzasadnioną.

2. Wymienienie i ocenienie wszystkich źródeł, z których wydawca korzystał, i zebranie wiadomości o listach, wysłanych przez Poetę, które znajdą się bądź w jego własnej korespondencji czy w innych jego dziełach, bądź też w pismach obcych (o ile to możliwe), co będzie ważne wówczas, gdy listy wzmiankowane nie dochowały się do dzisiaj.

3. Wyszczególnienie wszystkich adresatów, do których Poeta listy pisał, z wyjaśnieniami, adresatów dotyczącemi.

4. Rozpatrzenie osnowy listów, jej znaczenia i wartości ze stanowiska materjału:

a) do historji tak wewnętrznego, jak zewnętrznego życia Poety jako człowieka;

b) do wizerunku Poety jako pisarza-twórcy, do przedstawienia jego najgłębszego duchowego wnętrza, jego nastrojów co do uczucia miłości (ojczyzny, kobiety, bliźnich, krewnych), religijności, przyjaźni, znamiennych górnych upodobań i t. p.;

c) do uwydatnienia odnoszeń się Poety do literatury, do poezji wogóle i poezji narodowej, do jej twórców; następnie do sztuk, do kultury artystycznej, religijnej i t. p.;

d) do teoretycznych poglądów Poety z zakresu historji literatury, krytyki literackiej, poetyki, estetyki i t. d.;

e) do zobrazowania pisarskiej twórczości i działalności samego Poety;

f) do charakterystyki ludzi, z którymi Poeta żył w jakichkolwiek bliższych czy dalszych stosunkach, a którzy wywarli nań widoczny wpływ dodatni lub ujemny;

g) do oświetlenia ogólnej i narodowej historji lat poszczególnych lub epok, zdarzeń najważniejszych, ich osądu i t. d.

2. KOMENTARZE.

A) Komentarze utworów poetycznych i prozaicznych.

Komentarz, umieszczony po tekście, po „objaśnieniach“ czy „przypisach“ Poety i po warjantach (o ile w tem miejscu się znajdą; zob. niżej str. 147. — 3. Warjanty. A), a opatrzony w tytuły utworów objaśnionych i w odnośniki, wedle wierszy poszczególnych, uzupełni „Wstępy“ szczegółami, które nie mogły znaleźć w nich miejsca, a mianowicie:

1. objaśni słowa, frazesy, zdania pod względem znaczenia i formy gramatycznej;

2. scharakteryzuje styl ze względu na artyzm lub cechy znamienne (np. w epoce „Ballad“ zdrobnienia), na porównania, na figury i tropy (np. peryfrazy);

3. wytłumaczy nazwy osób (poda ich brzmienie oryginalne) i miejscowości, zdarzenia i fakta historyczne, zwyczaje, obyczaje i wogóle t. z. realja;

4. poda, jeśli to się okaże koniecznem, związek jednego ustępu z drugim i ułatwi zrozumienie myśli niejasnych;

5. wskaże powinowactwo i pokrewieństwo między szczegółami pewnego utworu a innemi utworami Poety, — zestawi t. z. paralele;

6. uwydatni z możliwą treściwością zależność Poety od źródeł;

7. opatrzy tekst w szczegółowe a konieczne przypiski historyczno-literackie;

8. zaznaczy zmiany, dokonane w tekście, po uzasadnienie ich odsyłając do warjantów;

9. zwracać będzie uwagę w miejscach ważniejszych na warjanty krótką notatką: *p. w.* (= patrz warjanty).

Uwaga. Wśród komentarza wydawcy, aby uniknąć mieszaniny, nie będą pomieszczone „Objaśnienia“ ani też „Przypiski“ Poety, choćby opatrzone gwiazdką lub w inny jaki sposób oznaczone (np. literami *P. A.* i t. p.), — należą one bowiem do tekstu dzieła i tam znajdą miejsce, gdzie im Poeta wyznaczył; w komentarzu jednak swoim wydawca może zwracać uwagę na komentarz Poety, a nawet prostować go w razie potrzeby.

B) Komentarz listów.

Komentarz listów, mający kierować się temi samemi zasadami, co komentarz utworów poetycznych i prozaicznych, zawrze ponadto szczegóły:

1. co do stosunku Poety do adresatów i co do dat biograficznych tychże adresatów;

2. co do książek i dzieł w listach cytowanych;

3. co do związku treści listów między sobą i między niemi a wszelkiemi innemi dziełami Poety.

3. WARJANTY.

A) Warjanty utworów poetycznych i prozaicznych.

Zaznaczając, że przez warjant rozumieć się będzie zawsze tylko warjant rzeczywisty, prawdziwy, t. j. krótszą lub dłuższą odmianę pewnego tekstu drukowanego w stosunku bądź do innego lub innych tekstów drukowanych, bądź też do rękopisu lub rękopisów, — odmianę, mającą wartość ze stanowiska fono-

logji, morfologji, sensu i t. p. względów, nigdy zaś grafiki, zachodziłoby pytanie, gdzie należałoby umieścić warjanty, ten niesłychanie ważny materjał dla poznania twórczości poety w różnych jej stadjach.

Według praktyki przyjętej podaje się warjanty z reguły na końcu tekstu, — wyjątkowo w jego paginie dolnej. Zdaje się jednak, że zwyczaj ten należy zmienić i z uwagi na doniosłość tej części wydawnictwa znaleźć dla niej miejsce w osobnym lub w osobnych tomach, które w tej formie służyłyby interesom nauki stanowczo korzystniej, niż w pomieszczeniu innem.

Warjanty w wydaniu Mickiewicza, nie krępując się zasadami „potrzeb najniezbędniejszych", dadzą pełnię odmian, aby wszechstronnie ułatwić badaczowi pogląd na historję tekstu i stawanie się utworu.

Dział warjantów:

1. na czele wymieni druki utworu poszczególnego lub grupy utworów, na których publikacja się opiera, mianowicie druk zasadniczy i druki, wobec zasadniczego rolę warjantów odgrywające; opis wydań zbiorowych i, jeśli się tego okaże potrzeba, osobnych, pomieszczony będzie w dziale bibljograficznym;

2. pomieści:

a) opis dokładny rękopisu, dokonany na podstawie autopsji, w razie niemożliwości na podstawie fotografji lub wiarogodnego opisu cudzego, podając wymiar, kolor, znaki wodne papieru, — sposób jego złożenia, rozcinania, — atrament, — charakter pisma i t. d.;

b) filjację rękopisów, jeśli jest ich kilka;

c) stosunek rękopisu do druku;

3. skreśli na końcu warjantów pewnej grupy lub na końcu warjantów utworu większego pogląd na naturę i zakres odmian, przez Poetę dokonanych, zanim pomysł uległ ustaleniu zupełnemu w druku, lub też odmian, dokonanych w następcach wydania pierwszego.

Co do metody układania warjantów i posługiwania się w tym względzie pewnem znakowaniem, zaleca się, idąc za tradycją lwowskiego wydania „Dzieł Adama Mickiewicza", rozpoczętego przez Towarzystwo liter. im. A. Mickiewicza, które najwcześniej w wydawnictwach naukowych polskich wprowadziło pewien sposób znakowania, normy następujące:

A) Co do znakowania:

1. Zbiorowe lecz zasadnicze wydania „Dzieł" Mickiewicza, ułożone w porządku chronologicznym od najwcześniejszego do najpóźniejszego, otrzymają znakowanie Z_1, (wydanie 1822/23), Z_2, Z_3, ... Z_n;

2. utwory, wydane osobno, znakowanie: O, a jeśliby wydań osobnych było więcej: O_1, O_2 i t. d.;

3. utwory, ogłoszone w czasopismach, znakowanie: C, w razie potrzeby: C_1, C_2 ... C_n i t. d.;

4. utwory, ogłoszone w wszelkich innych publikacjach, znakowanie: *K*, w razie potrzeby: K_1, K_2 i t. d.

5. rękopis Poety otrzymuje oznaczenie *R*, jeśliby rękopisów było więcej: R_1, R_2 i t. d.; — rękopis ręki cudzej: *r* lub r_1, r_2 i t. d.;

6. utwór poetyczny (wogóle poezja) znaczy się literą: *P*, utwór prozaiczny (wogóle proza) literami: *PR*.

B) Co do metody układania warjantów:

1. Warjanty wobec tekstu zasadniczego szereguje się chronologicznie od najwcześniejszych do coraz późniejszych; od brzmienia tekstu zasadniczego oddzieli się je znakiem ⌋ lub ‖;

2. warjanty łączy się w grupy, odpowiadające obszerności ustępów poematu lub obszerności pewnych całości myślowych: liczbę wierszy podaje się zawsze tłusto; skrótem dla wiersza jest: *w*;

3. przekreślenia w rękopisie odczytane ujmuje się w nawias okrągły ( ), nie odczytane w nawias łamany [ ], z punktami wewnątrz, przyczem punkt oznacza słowo [...];

4. odmiany nad przekreśleniami znaczy się literą *l*, — odmiany na marginesie, po przekreśleniu tekstu lub bez przekreślenia, literą *m*;

5. wszystko, co pochodzi od Poety, oddaje się antykwą, — wszystkie uwagi wydawcy kursywą.

Schematycznie rzecz przedstawi się następująco:

300 — 350.

300 książę ⌋ (‖) władca R_1, (władca) książę R_2, [.] R_3, [.] *l* Witołd R_4 i t. d.; wzoru zresztą dostarczy wydanie Tow. liter. im. A. Mickiewicza.

B) Warjanty listów.

Warjanty w listach nie mają z reguły zastosowania, chyba że znajdą się ich bruljony; ostatecznie mogłyby one pod tym tytułem zebrać błędy wydawców poprzednich i wykazać naocznie stosunek wydawnictwa obecnego listów do wydań dawniejszych.

VII.

Strona zewnętrzna wydawnictwa.

Pod względem zewnętrznym jako najodpowiedniejszy dla czytelnika format wydawnictwa przedstawia się format ósemkowy, o kolumnie 8⌋ wysokiej a przynajmniej 6⌋ szerokiej (z uwagi na długie wiersze „Pana Tadeusza“ i „Powieści Wajdeloty“, których nie powinno się łamać).

Kształt liter należałoby zbliżyć do kształtu ich w edycji z 1844 lub przynajmniej 1838 r., szczególnie do pierwszego.

który związał się niejako z ostatniem zbiorowem wydaniem, za życia Mickiewicza dokonanem, a zaleca się dzisiaj także niezwykłą pięknością duktu.

Typem dla tekstu będzie garmond (antiqua i kursywa), — dla „Objaśnień“ i „Przypisków“ Poety petit, — dla uwag wydawcy, dla warjantów — petit i odpowiadająca mu kursywa; w tekście samym, jak również w „Objaśnieniach“ i „Przypisach“ Poety, można użyć kursywy tylko tam, gdzie jej użył Poeta; miejsca, któreby powinny być w tekście czy w uwagach wydawcy uwydatnione, drukuje się drukiem rozstrzelonym, wyjąwszy — jak zaznaczono wyżej — warjanty.

Wiersze liczy się co pięć, na lewej stronie kolumny, wyłączając napisy, tytuły, a w utworach dramatycznych uwagi reżyserskie; — każda pieśń, część czy też ustęp poematu (np. oznaczony przez Poetę liczbą rzymską), w dramacie zaś każdy akt rozpoczyna liczenie od pięciu; — liczby porządkowe rzymskie, któremi Poeta opatrzył ustępy czy pieśni, albo nawet zwrotki utworów, w przedruku zostają nietknięte.

Wiersze prozy, wedle praktyki edytorskiej obcej, liczy się od pięciu na każdej stronicy.

Dla zachowania wyrazu kultury i epoki zestawia się tytuły i napisy, ile możności na modłę oryginału, wydawca zaś przestrzega skrupulatnie autentycznego układu wierszy w zwrotkach, wszelkich „a linea“, wcinań i t. p. Z tegoż powodu dodaje się do przedruku podobizny kart okładkowych i tytułowych, niemniej najcharakterystyczniejszej stronicy oryginału. Podobnież zachować sią godzi winjety tytułowe (w wyborze przynajmniej), — winjety końcowe (szpice), o ile się da, zawsze, a przynajmniej wtedy, gdy niewątpliwie dobierane były do treści utworu i stanowczy mają z nią związek, — w niektórych razach nawet całe ilustracje (np. rycinę samobójstwa Gustawa w „Dziadach“, — Konrada pod wieżą Aldony i t. p.).

Zanim możliwem stanie się u nas wydanie wszystkich wielkich utworów Mickiewicza w podobiznie, jak tego dokonali już n. p. Niemcy w niejednym przypadku, wypadałoby przynajmniej faksymilować pewne części rękopisów, przedstawiające znaczne różnice i korektury w porównaniu z drukami, — byłyby one, szczególnie w większej obfitości, doskonałą ilustracją warjantów, naocznie pokazującą czytelnikowi drogę, jaką szedł pomysł Poety, zanim wcielił się w twór gotowy i skończony.

Poszczególne epoki twórczości Mickiewicza ilustruje się odpowiadającemi im portretami Poety, bądź ze znanej już, bądź nieznanej jeszcze jego ikonografji.

Uwaga. Wypadałoby się zastanowić, czy przy wydaniu zupełnem nie byłoby rzeczą wskazaną wydać nut do tych utworów Mickiewicza, które współcześnie były śpiewane i miały nuty.

VIII.

UKŁAD I TREŚĆ WYDAWNICTWA.

A) Układ utworów poetycznych i prozaicznych.

Mickiewicz, aczkolwiek nie należał do wydawców — stwierdzić to trzeba — doskonałych, a — co więcej — za życia nie dał dzieł swoich w t. z. editio ultima definitiva completa, przecież w tych zbiorach, które wyszły pod jego mniej lub bardziej bezpośrednim wpływem, jak wydanie z r. 1822/23, 1829, 1838 i 1844, zostawił wydawcom pośmiertnym całej swojej puścizny pewne, chociaż nie wyczerpujące, wskazówki co do jednej z najbardziej trudnych kwestyj edytorskich — układu.

W myśli, jaka ze wszystkich przedsięwzięć edytorskich Mickiewicza przebija się co do treści i układu, zaznaczają się niewątpliwie momenty następujące:

1. Zasada zupełnej i doskonałej skończoności tego wszystkiego, co się publikuje;

2. wzgląd na objętość wydawnictwa i na zawartość tomów poszczególnych;

3. podział twórczości piśmienniczej, do publikacji przeznaczonej, na: poezję i prozę, przeprowadzony konsekwentnie w wydaniu ostatniem 1844 r.;

4. ujmowanie materjału całego nie z pewnego stale przestrzeganego stanowiska, ale ze stanowisk różnych, — wytycznemi bowiem w tej sprawie są dla Poety bądź: rodzajowość, a stąd grupa: „Ballady i Romanse“, „Sonety“, „Sonety krymskie“, — bądź sztuczność, której wynikiem grupa: „Tłumaczenia“, „Wiersze oryginalne“, albo cały wielki, niemal stale utrzymujący się (także w wydaniu 1838 r.) dział p. n. „Wiersze różne“, — bądź też przypadkowość, zaznaczająca się np. w grupie, zatytułowanej „Poezje Nowe“, dodanej najwidoczniej dla zapełnienia pewnej objętości tomu, albo w rozmieszczeniu poematów większych, z pośród których (np. w wyd. 1844 r.) „Pan Tadeusz“ (t. I) idzie przed „Dziadami“ (t. II), „Konrad Wallenrod“ przed „Grażyną“, a oba razem przed „Balladami i Romansami“ i t. d. Zasada porządkowania chronologicznego, tak często stosowana w wydawnictwach zagranicznych, dawniejszych i nowszych, bądź przez samych autorów, bądź przez ich wydawców pośmiertnych, zasadniczo nigdy niemal niemożliwa do przeprowadzenia, czyto z powodu braku dat, czyto z powodu wyglądu, jakiby musiała dawać mieszanina króciutkich wierszy, długich utworów, traktatów prozaicznych, pism literackich i t. d., — u Mickiewicza nie zaznaczyła się ani razu, nawet w takich przypadkach, w których dla Poety było to możliwe, jak np. w „Balladach“ lub w „Wierszach różnych“, zupełnie wedle następstwa czasowego nie ułożonych.

Opierając się na tych, chociaż niezawsze dodatnich, wskazówkach, można dla układu wszystkich dzieł Mickiewicza postawić wytyczne następujące:

1. Zachowuje się podział całego materjału na poezję i prozę.

2. Przynależność utworu do poezji czy prozy, szczególnie zaś do tej drugiej (bo co do pierwszej wskazówki niewątpliwej dostarcza strona formalna), rozstrzyga zamiar i cel Poety, wedle którego wszystko, co nauczające, choćby poetycznie, — wszystko, co krytyczne, teoretyczne, historyczne i t. d., czy wedle poetyki należące do prozy (n. p. opowiadanie, nowela) — jest prozą; wedle tego i wedle pozytywnie zresztą objawionej woli Poety „Księgi Narodu i Pielgrzymstwa" należy zaliczyć do prozy.

3. W zakresie żadnego z tych dwóch działów zasadniczych nie narusza się układu utworów, które sam Poeta ujął w pewną grupę czy grupy (więc „Ballady i Romanse" czy „Sonety" daje się w uporządkowaniu oryginalnem), pod żadnym warunkiem układu nie rozrywając, by wprowadzić weń porządek chronologiczny [1]).

4. Utwory, rodzajowo należące do grup, przez Poetę ustanowionych, które jednak powstały później od nich, a jakkolwiek drukowane, nie były przez Poetę w grupy odpowiednie wcielone, umieszcza się na końcu grupy w porządku chronologicznym. Utwory, przez Poetę nie wydane, a dające się złączyć z pewnemi grupami, umieszcza się po grupach gotowych w porządku chronologicznym.

5. Fragmenty i plany utworów, jeśli się znajdą, umieszcza się po grupie, z którą mają związek.

6. W poszanowaniu woli Poety i nawyknienia epoki zachowuje się jego grupy, choćby były sztuczne, przedewszystkiem zaś zwalczaną dawniej i dzisiaj, albo też zachowywaną obecnie przez wydawców pierwszorzędnych — grupę w i e r s z y czy p i s m r o z m a i t y c h. Wszakże wśród grupy pism rozmaitych (co zresztą nie będzie w niezgodzie z tendencją Mickiewicza, ujawnioną np. w ustanowieniu grupy „Ballad" i „Sonetów") tworzy się grupy nowe, utworzyć się dające, np. „Liryków", „Bajek" i t. d., układane chronologicznie; pozostałą resztę, w jedną całość rodzajową ująć się nie pozwalającą, porządkuje się (np. p. t. „Wiersze inne") chronologicznie [2]).

7. Nie zatrzymuje się, choć dokonano tego w edycji 1844 r., grupy: „T ł u m a c z e n i a"; sprzeciwiałaby się ona bowiem zasadzie rodzajowości (zaznaczającej się mimo wszystko dobitnie

---

[1]) Co do konieczności zatrzymania układu „Ballad i Romansów" zob. rozpr. C h o r o w i c z o w e j A., Ze studjów nad artyzmem „Ballad i Romansów" Mickiewicza. (VII. Układ „Ballad i Romansów" jako całości). (Pamiętnik Literacki, XX, str. 87).

[2]) Normę powyższą należy stosować także do p r o z y Mickiewicza, wśród której ujmuje się w grupy utwory, dające się w grupy ujmować; będzie to zgodne z tendencją układu poety.

u Mickiewicza) i wydzierałaby z pośród grup utwory, nieraz bardzo dla nich charakterystyczne (np. z pośród „Ballad“ — „Rękawiczkę“, — z pośród powieści poetycznych „Giaura“ i t. d.); brakowi jednak takiej grupy zapobiegłoby zestawienie tłumaczeń na zasadzie języków czy znowu „rodzaju“ w rejestrze.

8. Utwory poetyczne ze spisów obcych, szczególnie pamięciowych, i z odpisów obcych pochodzące, mające zatem niepełną i niecałą, a nawet wątpliwą, autentyczność, łączy się w grupy odrębne i w osobnej umieszcza się części. Wyjątek stanowią utwory poetyczne, do epoki przed wileńskiem wydaniem 1822/23 należące, które, po ułożeniu w grupy, poprzedzą „Ballady“ i „Romanse“, zawsze jednak opatrzone będą uwagą, czy w oryginale zachowanym pisane są ręką Mickiewicza, czy też obcą. — Podobnie będzie się miała rzecz z pismami prozaicznemi, do juweniljów należącemi.

9. Wszelkie utwory i pisma, tradycjonalnie przypisywane Mickiewiczowi, a pozbawione dat pozytywnych, zawarte będą w części odrębnej, odpowiedni napis noszącej.

10. Co do rejestrów, należy odróżnić trojaki ich rodzaj:

a) spisu na końcu każdego tomu, ułatwiającego orjentację w jego treści;

b) indeksu, specjalnie towarzyszącego pewnym działom, — i

c) indeksu czyli rejestru ogólnego do całego wydawnictwa.

Indeksem specjalnym opatrzona będzie cała poezja na końcu ostatniego swego tomu, „Pan Tadeusz“, „Literatura Słowiańska“ i każdy inny z działów prozy, wedle opinji wydawcy indeksu wymagający.

W spisie na końcu utworów poetycznych wiersze drobne będą wymienione nie tylko wedle tytułów właściwych, ale także wedle początkowych słów, ponadto wedle tytułów mylnych, pod któremi dawniej były znane; a jeśliby wiersz miał kilka tytułów, pod wszystkiemi.

Rejestr, na końcu utworów większych („Pan Tadeusz“) lub większych dzieł prozaicznych („Literatura Słowiańska“) położony, pod względem treści opierać się będzie na tych samych zasadach, co rejestr ogólny do wszystkich dzieł, w tomie ostatnim pomieszczony. Mając mianowicie na uwadze ważność swoją, skutkiem której należy do najwybitniejszych środków pomocniczych, jakich wydawca jest w stanie dostarczyć czytelnikowi czy też krytykowi, będzie musiał uwzględnić najdokładniej:

a) imiona własne osób i miejscowości, tudzież imiona pospolite, o ile zawierają materjał do rozjaśnienia biografji Poety, jego twórczości i t. d.;

b) wszystkie rzeczowo-ideowe momenty, wszystkie wyrazy indywidualnego zapatrywania się Poety na świat i człowieka, ugrupowane realnie, a w zakresie hasła chronologicznie i paralelnie, aby czytelnik i krytyk widział, jak myśli Poety o tym samym przedmiocie rozwijały się, przekształcały, nie-

kiedy nawet sprzeciwiały; w szczególności, jak się odbywało ujmowanie rzeczy od dydaktyczno-prozaicznego do poetycznego;

c) rejestr wyrazów i zwrotów charakterystycznych, mniej zrozumiałych, dialektycznych lub archaistycznych, albo może w miejsce tego słownik Mickiewicza.

B) Układ Listów.

Układ listów, które p. t. „Listy“ pomieszczone będą w tomach, idących po utworach poetycznych i prozaicznych, będzie ściśle chronologiczny. Zasadę chronologji przenosi się nad układanie korespondencji wedle adresatów (chociaż zasada druga mogłaby niejednokrotnie być usprawiedliwioną), gdyż układ adresowy, jak zwykle, tak i tutaj, nie tylko rozrywałby pewne epoki życia i pewne epokowe kierunki w myślach i dążeniach Poety, ale ponadto zacierałby obraz jego całego stawania się, w listach ujawnionego. Jako poddziały w zasadniczo-chronologicznym układzie znajdą się grupy listów, większe chronologiczne całości przedstawiające (np. „Listy do r. 1824“, „Listy 1824—1829 r.“ i t. d.).

Rejestr listów pod względem treści taki sam, jak rejestr, na końcu większych utworów umieszczony (zob. wyżej), obejmie ponadto:

a) spis listów wedle adresatów, chronologicznie ułożony;

b) spis listów wedle miejscowości, z których listy wysłano;

c) rejestr szczegółów, odnoszących się do twórczości Poety, do jego pism, planów i zamierzeń literackich.

C) Treść całego wydawnictwa.

Przy uwzględnieniu wszystkich, powyżej wypowiedzianych uwag, treść wydawnictwa całego, ogólnie wzięta, przedstawiałaby się, jak następuje:

DZIEŁA WSZYSTKIE
Adama MICKIEWICZA.

A) ***Dzieła Polskie.***

I. *Dzieła Poetyczne.*

1. Skończone utwory oryginalne i przekłady.
2. Fragmentaryczne i niewykończone utwory z rękopisów Poety.
3. Utwory, ze spisów i odpisów obcych pochodzące, niewątpliwie Mickiewicza.
4. Utwory, Mickiewiczowi przypisywane.

II. *Dzieła Prozaiczne.*

1—4. jak Poetyczne, ponadto jako

5. Zebrane wszelkie odezwania się Mickiewicza, zachowane w spisach obcych (np. Malewskiego), w pamiętnikach i pismach cudzych, tak polskich, jak obcych (Odyńca, Goszczyńskiego, Meisnera) i t. p., opatrzone rejestrem osobnym.

B) ***Dzieła Francuskie i inne, na język polski przełożone.***

I. *Dzieła Poetyczne.* 1—4. jak A) I.

II. *Dzieła Prozaiczne.* 1—4. jak A) II.

C) ***Listy wszystkie bez względu na język.***

D) ***Kalendarjum biograficzne Mickiewicza.***

E) ***Chronologja twórczości Mickiewicza.***

Uwaga. D) i E) możnaby ściągnąć w całość.

F) ***Bibljografja mickiewiczowska.***

1. *Bibljografja Dzieł Mickiewicza*

a) Drukowanych tak do śmierci Poety, jako też pośmiertnych.

b) Rękopiśmiennych. W obu razach z krótkiem omówieniem.

2. *Bibljografja o Mickiewiczu,* ułożona wedle epok życia i mniejszych ich rozdziałów.

3. *Bibljografja o dziełach Mickiewicza,* rozumowana.

G) ***Rejestr ogólny.***

H) ***Dzieła Francuskie*** — w tekście francuskim. — Wstępy, aparat krytyczny, indeksy tą samą metodą wykonane, co przy tekście polskim.

I) ***Biografja Mickiewicza*** — jako wstęp lub zakończenie wydawnictwa.

K) ***Przedmowa na czele wydawnictwa,*** — w niej historja wydawnictwa i jego zasady.

Lwów, w czerwcu 1922 r.

II. MATERJAŁY I NOTATKI.

Składniki średniowieczne w poezji Andrzeja Krzyckiego.

Najciekawszy z wszystkich humanistów, wydanych przez Akademję Umiejętności krakowską, jest Andrzej Krzycki, najwierniej bowiem odzwierciedla Polskę ówczesną, — wszystkie dążenia i właściwości swej epoki, tak ważnej dla Polski. Zwykliśmy przeciwstawiać humanizm w Polsce scholastyce, przyczem nieświadomie wprost pojmujemy pierwszy i drugą w formie najczystszej, prawie tak, jak chemik, który, mówiąc o materjałach swoich, ma na względzie czystą ich formę bez obcych domieszek. Z tego pojmowania rzeczy, wynikającego z pewnego dogmatyzmu, lubującego się w abstrakcjach i schematach, powstaje wiele nieporozumień i niejasności w dziedzinie dziejów literatury i kultury polskiej. Można bowiem niezbicie wykazać, że pomiędzy czystą scholastyką a czystym humanizmem mamy w Polsce średnie formy, z mniej lub bardziej znaczną domieszką jednego lub drugiego składnika. Przejście więc z jednej kultury do drugiej nie jest nagłe — owszem, jest tak powolne, tak mało się zaznaczyło zewnętrznie, że sami literaci często nie byli tego świadomi, co i ile nowego przynosili. Dobitnie stwierdza to przykład A. Krzyckiego.

W przedmowie wydania zbiorowego poety wskazał K. Morawski i inni za nim liczne błędy i dowolności jego w wierszowaniu: dlatego też sąd o elegancji Krzyckiego naogół nie wypada zbyt pochlebnie. Jeśli zaś dokładniej przypatrzymy się tym błędom i dowolnościom, spostrzeżemy jednak pewien system: system ten w całości odpowiada średniowiecznej technice wierszowania, którą krótko przedstawiłem w swojej książce: „Brata Mikołaja z Polski Pisma Lekarskie“ (Poznań, 1920). Okazuje się więc z tego, że Krzycki — mimo że formy życia i dążności kulturalne były humanistyczne — jako poeta pod względem formalnym stał pod przymusem tradycji szkoły średniowiecznej. Określając dokładnie te składniki średniowieczne, wcale nie zamierzam wyczerpać przedmiotu, zwłaszcza, że to powinno się robić w związku z badaniem innych humanistów

polskich, u których spotykamy zupełnie te same zjawiska. Wyliczę więc owe właściwości średniowieczne:

1. Do średniowiecczyzny trzeba najpierw liczyć rytmy (prozy), ułożone przez Krzyckiego (II, 14 i 47; IV, 40; VI, 61; VII, 31 i 33). Rzecz ciekawa, że właśnie te prozy mają najmniej charakteru literackiego, a największą styczność z życiem — a to dlatego, że one właśnie były przeznaczone do odśpiewania podług melodyj czyto hymnów kościelnych, czyto pieśni świeckich. Krzycki sam zaznacza ich charakter praktyczny: Carm. II, 14 mamy „*Cantilena* de victoria e Moscis parta“. Ta bowiem forma poezji była jedyną wówczas żywotną i przemawiała do sfer szerszych — poezja humanistów była książkowa i przeznaczona dla pewnych tylko kół wybranych: nic dziwnego więc, że poeta, szukający popularności i poklasku swych rodaków, zlekceważył czasem humanizm, potępiający prozy, i sam prozy ułożył, a to w najgorszej technice średniowiecznej, jaką sobie można pomyśleć, np. w. 127:

„Interea profligantur,
Occiduntur, mancipantur
Hostiles excubiae“.

Charakterystycznem jest, że Krzycki napisał oprócz tej prozy o tym samym temacie jeszcze dwa mniejsze poematy, jeden w hendekasyllabach Katulla (Carm. II, 17), drugi w heksametrach (II, 18) — oczywista na usprawiedliwienie, że napisał prozy, i na dowód, że włada również dobrze techniką humanistów, będących wówczas w modzie, zwłaszcza w kołach biskupich. — Dla bezpośredniego użytku praktycznego, mianowicie przy wesołej pijatyce, były przeznaczone inne rytmy, jak: „Epitaphium devoti patris cuiusdam Czopek“ (VII, 33), lub „Encomium cerevisiae“ (VII, 32), lub „Hymnus fratrum ganeae in funere Coributi“ (VI, 61); albo były poezje okolicznościowe, które tak samo miano odśpiewywać, jak piosenkę na jakiś dzień uroczysty (imieniny?) Beaty Kościeleckiej (II, 47, której w. 6 trzeba czytać: Non amicam, sed *maritam* iuvenes praecipui (petunt), zamiast: Non amicam, sed consortem etc.). Krzycki musiał być znany ze swej zdolności i zręczności układania takich wesołych piosenek, skoro jemu przypisywano starą pieśń studencką „Prosa in laudem vini“ (VII, 31). — Zresztą znał dobrze różnicę techniczną i umysłową, dzielącą prozy średniowieczne od form poezji humanistycznej — przecież nie był on jedynym poetą swego czasu. Dowiadujemy się o jego zapatrywaniach z polemiki przeciw Stan. Tarle (IV, 36), który napisał był rytm o zwycięstwie Zygmunta nad Prusakami (1521), naśladując w nim oczywiście prozę Krzyckiego o zwycięstwie Zygmunta nad Moskalami (II, 14). I tam zmyśla Krzycki taką przedmowę Tarły: „Ante omnia, lector, non ignores auctorem ipsum genus hoc carminis sapphicum appellare: quod si tibi

secus videbitur, scito illum, qui novitate placere studet, pedes istos et dimensiones carminum, ut rem veterem et proletariam, missas facere: sola rhythmica et concinnitate gaudere, cuius generis gratiam et felicitatem nemo ante illum teste ipso est assecutus" etc. Świadomie więc przeciwstawia tu poeta kulturę średniowieczną kulturze starożytnej, reprezentowanej przez humanistów: z tej polemiki przemawia humanista — ale ten sam humanista, który ułożył więcej proz tego rodzaju, niż Tarło. Wiele w tej polemice, jak wszędzie u Krzyckiego, złośliwości i niesprawiedliwości; ale zresztą mniej Krzycki gani Tarłę za używanie prozy, niż za nieznajomość form humanistycznych, i za to, że „festivissimus iste poetarum (t. j. Tarło) apposite ad nauseam *historiis, fabulis et accentu* utitur". Zastanówmy się nad ostatnim zarzutem o zaniedbaniu akcentu przez Tarłę: mógłby on zadziwić nas, gdyż Krzycki także zaniedbuje w prozach akcent — z jedną atoli ważną różnicą: mianowicie u Krzyckiego akcent zaniedbany jest tylko w pierwszej części wiersza, a w zakończeniu dokładnie przestrzegany, u Tarły zaś razi zaniedbanie akcentu właśnie w zakończeniu wiersza.

2. Również formą niewątpliwie średniowieczną są wiersze leonińskie, występujące sporadycznie u Krzyckiego, jak np. II, 38:

„Laudo deum *verum*, plebem voco, congrego *clerum*,
Defunctos *ploro*, pestem fugo, festa *decoro*" —

lub IV, 15 (cordula *nodosa* et pes nudus, cappa *dolosa*); IV, 16 (pergeret ut *quidam* monachorum incessere *vitam*); V, 28 (condita *doctorum* sunt hic duo corpora, *quorum*) i t. d. Rzadsze są wiersze leonińskie większych rozmiarów, jak I, 12:

„Aspice qui trans*is*, quia tu mihi causa dolor*is*,
Respice, *mortalis*: fuit unquam passio *talis*?
Ut vivas, mor*ior*, qua est non dilectio ma*ior*,
Hic tibi *monstravi*, quantum te gratis *amavi*".

3. W rytmach wpływ średniowieczny zawsze był uznawany, dlatego więcej o nich nie powiem. Przechodzę teraz do wykazania składników średniowiecznych w poezji czysto humanistycznej. Pewne właściwości tej poezji zrozumiemy wówczas w tem dopiero oświetleniu, i wiele, co dotychczas uchodziło za wyjątek lub dowolność, staje się zupełnie prawidłowem i normalnem w świetle techniki średniowiecznej. — Najważniejszą chyba właściwością heksametru Krzyckiego jest fakt, że nie dopuszcza spondeju w stopie piątej (z wyjątkiem VI, 7, w. 17 extollitis heroinas — ale i to zgodnie z techniką średniowieczną, która tu dopuszczała spondeje, złożone z nazwisk i obcych wyrazów): średniowiecze tego zakazało, i zakaz ten powoli tylko i nieśmiało przełamali humaniści, zabrakło im bowiem metryki statystycznej, by, powołując się na przykład starożytny, mogli używać tam spondejów.

4. W średniowieczu przed średniówką pentametru (rzadziej w heksametrach) obowiązywały te same prawidła, co przy końcu wiersza. dozwolony więc był w zasadzie rozziew (Cric. V, 24, 6, 8 w. 30, 16), i nastąpiło wzdłużenie wygłosowej, uważanej tu jako anceps tak samo jak przy końcu wiersza: mamy często taki przypadek u Krzyckiego (Dedic. Carm. 36; II, 10, 6; 21, 4; IV, 10, 4; 72; VI, 10, 46; 50, 12; 68, 10; 71, 4). U pisarzy klasycznych są to niezmiernie rzadkie wyjątki (rozziew u Katulla 97, 2; krótka wygłosowa przed średniówką u Propertiusa II, 8, 8; Martialisa IX, 101, 4; XIV, 77, 2). Tem samem prawidłem wyjaśnia się analogiczne zjawisko w heksametrach, gdzie przed tą samą średniówką wzdłuża się krótkie zgłoski (I, 20, 11; 25, 3; II, 13, 15; 23, 31; IV, 9, 15; V, 11, 3; VI, 10, 47; VI, 57, o). Morawski i Sas wyjaśniają to, wskazując dopuszczone u starożytnych wzdłużenie wygłosowej wskutek arsy, — ale w tym przypadku przykład (rzadkich zresztą) wyjątków starożytnych utrwalił tylko prawidłową technikę średniowieczną u pierwszych humanistów: Krzycki więc w tym względzie należy do starowierców.

5. Przechodzimy teraz do prozodji. W tej dziedzinie Krzycki, podług twierdzenia Morawskiego i innych, szczególnie wiele zawinił; odrazu jednak wiele „błędów“ wykreśli się, gdy zestawimy dwie kategorje, mianowicie nazwiska (imiona) i wyrazy obce (greckie): albowiem tu według teorji i praktyki średniowiecznej poeta miał zupełnie wolną rękę w zakresie prozodji. Mamy zatem np. u Krzyckiego:

a) imiona: IV, 45, 2 Zachărĭās; V, 3, 3 Ĕlĭsăbēth; V, 31, 4 Sămŏtŭlīna; V, 30, 6 Mīchăēli, a V, 22, 8 Mĭchăēl (ale starsi poeci, jak Venantius Fortunatus VIII, 6 a, 185: Mĭchăēl); IV, 68, 3 Stănislaus; VI, 1, 1 Bŏleslaus; V, 11, 5 Vladislaus; IV, 43, 11 Protĕus; V, 29, 11 Orphēă, ale VI, 20, 1 Orphei; III, 18, 22 Cărŏlus; IV, 30, 2 Plătŏ; I, 5, 18 Plŭtōnĭ; II, 4, 15 Cyprea; VI, 10, 95 Iăson.

b) słowa greckie: IV, 5, 26 haerĕsis (*αἵρεσις*); sătrăpĕs (IV, 51, 8): sătrăpă (IV, 48, 1); hȳpŏcrĭta (VI, 57 o): hȳpōcrĭta (IV, 2, 21); daemŏn (IV, 3, w. 2, 4, 6, 8, 12): *δαίμων*; II, 23, 31: chĕlȳs (*χέλῦς*); IV, 70, 4 i 6: ēvangelium; IV, 9, 3: arsĕnŏcocta; I, 23, 1: liturgĭa (*λειτουργία*); VI, 59, 12: phĭlosophīa (*φῐλοσοφῖα*); VI, 63, 9: phĭlŏsŏphus (*φῐλόσοφος*); IV, 37, 16 mŭsĕum (*μουσεῖον*).

6. Typowo średniowieczna jest dalej prozodja abl. sing. gerund. z krótkiem *o*. U późniejszych pisarzy klasycznych znachodzimy rzadkie przykłady tej dowolności, jak np. u Seneki, Troades, 273: w średnich wiekach jest to całkiem normalna prozodja, i pojawia się u Krzyckiego o wiele częściej, niż klasyczna (np. IV, 2, 19 fallendō). Czytamy więc: II, 43, 15 moriendŏ; II, 34, 2 videndŏ; III, 18, 37 pugnandŏ; IV, 9, 6 conciliandŏ; IV, 9, 7 venandŏ; VI, 29, 5 tacendŏ; VI, 77, 13 medendŏ;

VII, 17, 8 reserandŏ. Ale VII, 16, 11 (vos testando leges canonesque silete) trzeba pisać z Saengerem: vos de testando etc., gdyż Krzycki IV, 6, 1; 23, 1 canones używa z prozodją klasyczną.

7. Średniowieczne jest zaniechanie wzdłużenia wygłosowej przed *gd* (III, 13, 1 temporĕ Gdanum), *sc, scr, sp, spl, spr, st, str, su.* Spróbowałem podać wyjaśnienie tego zjawiska, zachodzącego u poetów starożytnych tylko wyjątkowo, w „Pismach Lekarskich“ (str. 41 n.). Podług statystyki Sasa („Bibl. Warsz.“, 458) zachodzi takie zaniechanie pozycji 88 razy u Krzyckiego: liczba tu jest obojętna, wystarczy fakt, że u Krzyckiego wspomniane grupy spółgłoskowe nigdy nie powodują wzdłużenia, np. V, 3, 2 carmină sculpta; V, 19, 11 palatiă struxi; V, 21, 8 nomină splendorem; III, 18, 1 coloniă stirpis.

8. Średniowieczną jest prozodja przysłówków np. VI, 10, 20 rarŏ; VII, 21, 12 serŏ (klasycy tylko rarō, serō). Co do *quando*, które u Krzyckiego zwykle ma *o* krótkie (I, 19, 1; II, 32, 4; V, 12, 4 etc.; długie V, 20, 3), to już Martialis i Seneka używają krótkiej wygłosowej: w średniowieczu, analogicznie do innych przysłówków, końcówka bywała krótka. Jeżeli więc u Krzyckiego występuje z reguły krótka końcówka, tem samem oczywista nie nawiązuje świadomie do wyjątków pisarzy klasycznych, lecz kontynuuje poprostu technikę średniowieczną. Podobnie ma się rzecz przy stosunku modŏ (np. IV, 9, 29): modō (np. III, 18, 5; VII, 27, 3); citŏ (IV, 23, 2): citō (archaiczne); malĕ (IV, 9, 1; 17, 4): malē (IV, 43, w. 6 i 27; V, 12, 4); benĕ: benē (IV, 9, 15) i t. d. — Typowo średniowieczne jest używanie *ăc* przed samozgłoskami zamiast *ĕt* (np. III, 18, 66; V, 38, 13).

9. Średniowieczną jest dowolna prozodja wielu wyrazów łacińskich np. *găneo* (zamiast gāneo), jak u Prudentiusa Hamartig. 322; *rēpŭli* (III, 18, 12 i 13) zamiast rĕpuli wzgl. reppuli; *duō* (zamiast duŏ) I, 20, 11; VI, 10, 9 (już od czasów Ausoniusa Epist. XIX, 13 Asiamque duō vel maxima terrae (membra): Sas („Bibl. Warsz.“, 459) wyjaśnia to jako wzdłużenie wygłosowej krótkiej pod wpływem arsy, lecz zapatrywanie to jest mylne; *dĕcōro* (zamiast dĕcŏro) (II, 38, 2). (Ps. Cyprianus, Genes., 1394, i Napis u Muratoriego t. I, str. 54); *părĭcīda* (zamiast parrĭcīda); abl. sing. particip. na — i (np. V, 19, 5 florentī).

10. Przechodzę teraz do zasobu słów. Tu wypada zaznaczyć, że Krzycki używa wiele słów klasycznych w znaczeniu średniowiecznem, np. *focus* (franc. feu, VI, 10, 60) zamiast *ignis; num* zamiast *nonne* (IV, 17, 1; 19, 5; VI, 57 o); *morbus cordiacus* (zob. str. 131 adnot.; VI, 63, 20) zamiast *m. cardiacus* i t. d.; *sibi* zamiast *ei* (np. VI, 53, 15); podobnie *suus:* V, 33, 4 dicebar patriae spesque decusque *suae*. Także użycie comparat. zamiast superlat. jest średniowieczne (np. VI, 11, 4).

11. Krzycki używa wielu wyrazów średniowiecznych i nowołacińskich np. *sacricola* (IV, 7, 6; 9, 12), co się czyta pierwszy raz

u Prudentiusa Psych. 549; *vinipeta* IV, 22,1; *vinipotens* VI, 53,11; *christigenus* III, 18, 64, (pierwszy raz u Prudent. Hamart. 787); *sitibundus* I, 10, 11; *luctosus* (zamiast *luctuosus*) II, 12, 29; *caprescere* IV. 5, 1; *sorbēre* III, 1, 98; *cacāmen* IV, 37, 9; *crissatrix* VI, 78, 3; *cuspideus* VI, 62, 4; *Felsineus* V, 14, 4; 23, 4; *lignipes* IV, 15, 2; *papista* III, 6, 15; *papa* III, 10, 3; *philautia* IV, 41, 36; *sobellus* II, 23, 282; III 1, 28; *mercatum* (zamiast *mercatus*); *bombarda* II, 36, 3; *mortalis* (zamiast *mortualis*) VI, 10, 43; 15, 40; *vayda* „wojewoda" III, 18, 65; *kila* „kiła" VI, 70, 9; Françosa „morbus Gallicus, syphilis" VI, 62, 11; *non nisi* V, 29, 16; 32, 22; VII, 21, 12.

12. Wreszcie mamy średniowieczyzny w składni Krzyckiego np. VI, 52, 1 Scultetus sit bene ventus, „soit le bienvenu"; I, 1, 12 vis comminuisse zam. comminuere; I, 20, 10 sinere disperiisse zam. disperire; V, 11, 8 sunt ausi conseruisse manus; V, 28, 8 Parcarum possunt continuisse manus; V, 20, 5 mirata fuit zam. mirata est i t. d.

Te wskazówki wystarczają na dowód tezy, wypowiedzianej na początku tej notatki. Systematyczne badanie dzieł Krzyckiego wydobędzie bez wątpienia o wiele więcej materjału: mnie więcej zależało na podaniu rubryk, aniżeli na zbiorze materjału, który przejąłem, o ile to można było, ze zbiorów Morawskiego i Sasa. Ogromna większość t. zw. błędów Krzyckiego jest więc tylko wypływem panującej wówczas jeszcze tradycji średniowiecznej w Polsce.

Lwów. *Ryszard Ganszyniec.*

Criciana.

I.

Każdemu znawcy Krzyckiego wiadomo, że wiele jeszcze błędów znajduje się w tekście jego poematów. Dla wzbudzenia zainteresowania się nim, podaję tu nowe poprawki do księgi VI.

Piękny list do Diamanty (VI, 10) zawiera w licznych miejscach zepsucia, np. w w. 7:

> Namque tibi est facies ipsa vel Cypride digna,
> cum *rubeo* semper mixta colore rubens

czytać trzeba: cum *niveo*. Albowiem co to za mieszanina koloru czerwonego z czerwonym? Zresztą naśladuje tu poeta tylko znany locus communis z poezji miłosnej, por. Ennius fgm. 352: et simul erubuit cum lacte et purpura mixta; Vergil. Aen. XII, 68: aut mixta rubent ubi lilia multa | alba rosa: tales virgo dabat ore colores; Ovid. Am. II, 5, 37: quale rosae fulgent inter

sua lilia mixtae; III, 3, 5: candida candorem roseo suffusa rubore | ante fuit: niveo lucet in ore rubor; Ganifred. Poetr. nov. 578: aemula sit facies aurorae, nec rubicundae | nec nitidae, sed utroque simul neutroque colore | splendeat; i nareszcie sam Krzycki VI, 26, 12 gena purpureo mixta colore nitens.

w. 17:

> Singula quid repetam? sic toto corpore pulchra es,
> ut posses coniux dignior esse Iovis:

czy nie należy czytać: *possis*? — *Dignior* stoi tu zresztą zamiast superlat., jak często u K.

w. 25:

> Inque rota Veneris *non* infelicior illo (*scil. infirmo*) est,
> qui tacet et tacito pectore vulnus alit.

„Rota Veneris" jest wyraz, stworzony na wzór Rota Fortunae. O ile wiem, używał pierwszy tego wyrazu profesor uniwersytetu bonońskiego Mag. Boncompagno (1175—1250), który nadał taki tytuł wydanemu przez siebie listownikowi dla zakochanych (Carl Sutter, Aus Leben und Schriften des Magisters Boncompagno, Freiburg, 1894, 78 n.). Boncompagno sam znalazł prawdopodobnie tę formułkę już w pieśniach wagantów, por. Carmina Burana 99, 3 (ed. Schmeller, Breslau, 1894, 178): quisquis amat taliter, volvitur in rota (scil. Veneris). — Zresztą trzeba poprawić tekst, żeby pytanie retoryczne było widoczne, na: *nonne* infelicior... alit? Bo podług myśli poety rzeczywiście kochający jest nieszczęśliwszy od chorego, por. VI, 30, 5 miserrimus ille est, *qui tacet et tacito* cogitur igne mori.

w. 35 trzeba inaczej interpungować, mianowicie znieść kropkę po *artus*, a dodać przecinek po *nunc*: albowiem podług prawideł ówczesnej poetyki, których K. przestrzegał zresztą uważnie, zdanie nie mogło przekroczyć granic dystychu: więc

> Tristities nostros semper sic occupat artus
> nunc, velut in dictam quae solet ire necem:

nie wiem, czy nie trzeba pisać zamiast *dictam* (= indictam) raczej *duram*.

w. 43 poeta używał *mortalis* zamiast *mortualis* (to samo VI, 15, 40).

w. 61 stanowczo trzeba pisać: scelesta *edicere* facta: czy oprócz tego należy jeszcze zmienić *scelesta* na *scelerata*, wątpię, bo mylna ta prozodja zachodzi także III, 1, 130: być może wywołał ten błąd podobny wyraz *caelestis*, wymawiany wówczas zupełnie identycznie.

w. 81—86 poeta dodał po skończeniu poematu, by zapobiec zarzutowi niedowiarstwa lub herezji.

11, 1:

> Duritia superat cunctas Diamanta puellas
> et *ferro et scopulis*, cor habet illa maris.

Co to znaczy: cor habet illa maris? Czy serce morskie czy męskie? Ale ni jedno ni drugie, bo tak nie mówili starożytni, wzory Krzyckiego, — przeciwnie czytamy u Horacego c. I, 3, 9: illi robur et aes triplex circa pectus erat etc. Potem niewiadomo, do czego się odnosi et ferro et scopulis: jeżeli do tekstu poprzedniego, powinno to być raczej: et ferrum et scopulos (scil. Diamanta superat). Ale wówczas myśli poszczególnych zdań nie łączą się z sobą. Zagadnienie to jednak rozstrzyga Owidjusz, którego naśladował Krzycki, Metam. VII, 33: tum ferrum et scopulos gestare in corde fatebor (por. Met. IX, 614: nec rigidos silices solidumve in pectore ferrum aut adamanta gerit). Z tego porównania wynika konieczność poprawienia tekstu Krzyckiego: et ferro et scopulis cor habet illa *magis* (jak VI, 69, 2 quae fieret vulvae mentula grata m a g i s), t. z. Diamanta ma raczej serce żelazne lub kamienne niż ludzkie; albowiem nie wierzę, żeby Krzycki napisał: scopulis maris.

15, 7:

> Viderat ille semel, *nostri* dum mota *furoris* (por. VI, 14, 1; 30, 8)
> illa supercilio signa cupita dabat.

Krzycki oczywista napisał: *nostro* dum mota *furore* (= amore, scil. dabat signa supercilio).

21, 6 należy poprawić drobiazg ortograficzny: sapio dissipioque simul, na desipio (por. VI, 57 c); tamże w. 17 trzeba wykreślić wykrzyknik po lapsum.

17, 12: hoc sequor, hoc cupio, quo pereo et video. Przedtem powiedział poeta, że umiera, skoro zobaczy dziewczę ukochane, ale że mimo to sobie życzy tysiąc oczu, by patrzeć na nią: więc poeta bawi się tu w przeciwieństwa retoryczne. Dlatego też depereo nie znaczy tu kochać, lecz umierać: odpowiednio też w ostatnim wierszu pereo nie znaczy kochać (coby naprowadziło na poprawkę: q u o d pereo et video), lecz umrzeć. Ale nie tylko myśl zawiera tu poważne niejasności i trudności, istnieją także trudności gramatyczne, ponieważ quo ma się odnosić także do video; bo trudno rozumieć poetę w sposób następujący: pereo et hoc video me perire. Ponieważ to, co poeta przedtem powiedział, przemawia stanowczo za zatrzymaniem początku zdania (quo pereo), tylko koniec może być zepsuty. Znaczenie ostatniego wyrazu możemy ustalić na podstawie całości poematu: jako ostatnia pointa musi tam stać wyraz oznaczający albo zginąć albo przeciwieństwo tego: żyć. Myślę, że Krzycki napisał: vigeo, i chciał przez to powiedzieć, że tego pragnie, co przyczyną jest jego śmierci, ale i życia.

26, 16 należy do najtrudniejszych wierszy. Przedewszystkiem myślę, że trzeba odrzucić zmianę rkp. suskiego: hora, i zatrzymać tekst innych rkp.: antro. Jako pierwsze słowo należy czytać: Aethraque etc. Lucifluus globus oczywista słońce,

por. o jego jaskini Roscher, Myth. Lex. I, 2013. Starożytni wierzyli, że słońce zachodzi za górami zachodniemi, za Atlasem: żoną zaś Atlasa była Aethra, córka Okeanosa i matka Hyad, o której wspomina Owid. Fast. V, 171. W ten sam sposób, jak Tetys podług Owid. Met. II, 156 otwiera bramę Heliosowi, wyruszającemu na drogę, Aethra sprowadza Heliosa po odbytej wędrówce do jego jaskini: wprawdzie o tem starożytni nic nie wiedzą, ale Krzycki to tak samo wymyślił, jak motyw w mycie Medei VI, 10, 95.

w. 19: et latus huc illuc *iactes* somnumque vocabis. Poprzedzają i następują wyłącznie formy czasu przyszłego (torpebis, canent, dicent), że należy się dziwić, dlaczego tu czytamy iactes, chociaż wiemy, że czasem sami starożytni używali praes. coni. zamiast fut. ind. Lecz trzeba zmienić jedną tylko literę dla osiągnięcia tekstu oryginalnego: iacies. Podobnie i w w. 21 należałoby czytać exsurges zam. exsurgis.

33, 6: pendet ad umbilicum *flavida* mamma tuum. Flavidus jest słowo niedobrze poświadczone, napewno wulgarne zam. flavus. Trudno wierzyć, żeby Krzycki go używał: napisał on raczej: flaccida mamma t. j. pendula, marcida.

34, 7: Ożarowski podał się za kuzyna pięknej szewcowej krakowskiej i nie budził zazdrości męża: to opowiada Krzycki tak:

Cum fingis fratrem, tecum *cum* ducis et illos, (*scil. virum*)
unde queas dominae commoditate frui.

Oczywista należy czytać: tum, aby zrozumieć myśl tego zdania.

w. 9—10: iste vir ingens arte tua in casses incidit ecce tuas. Kopista tu zamienił cassis rodzaju męskiego (siatka) z cassis rodzaju żeńskiego (szyszak); Krzycki jednak napisał poprawnie: tuos.

37, 1:

Prata *secans* atque aere *vocans* ad faena levanda
quemvis *sacrificus;* forte puella subit.
Hic rogat, ad faenum velit an conducier?

Tak jak epigram jest wydrukowany, nie można go zrozumieć. W pierwszem zdaniu brak przedewszystkiem czasownika: ponieważ nie można usunąć imiesłowów ze względów metrycznych, to rzecz jasna, że Krzycki używał tu abl. abs., napisał więc: prata *secante* atque *vocante... sacrifico* forte puella subit. Dalej wyraz: aere vocare nie jest ani jasny ani wogóle łaciński: Krzycki oczywista napisał: *locare* t. j. aere conducit, jak to jaśniej powiada w w. 3.

51, 3 n. wydawca nie chciał poprawić: jego zaś przyczyny nie przekonały mnie, bo tem samem potępiałoby się medycynę seksualną dla lekarzy. Podaję więc tu poprawki:

Prima <*patri*> dixit: longe me est iunior ille:
dudum habeo dentes, *his sine* cunnus adhuc.
Altera respondit <*mox*>: nonne ego iunior esse debeo?

w. 11:

respondes: verecunda placet dignissima quaevis etc.

Przytem należy pamiętać, że verēcundus — Rzymianie znali tylko verēcundus — ma prozodję średniowieczną (Maximian. Eleg. V, 55; Venant. Fort. VII, 6, 10; Vit. s. Mart. I, 368).

53, 11: o quot iam fratres hic fecit *vini potentes*. Końcówka genet. sing. zawsze jest długą, także u Krzyckiego. Dlatego należy przyjąć, że K. stworzył nowe słowo *vinipotens* na wzór (zarzuconego później) wyrazu u Pliniusza N. H. X, 153 vinipotor i wedle analogji słowa omnipotens.

55, 1: Na prośbę poety: Pande sinum, distende pedes, mea spicula tendo, odpowiada kochanka: pando sinum, distendo pedes, tua spicula *tendis:* ostatnie słowo oczywiście jest powiedziane jako rozkaz lub prośba, należy więc poprawić na: tende.

57, o: zamiast numquid należy pisać num, t. z. nonne w łacinie średniowiecznej.

60, 1:

Cum peterent tristes Coributum, in funere, fratres,
de rebus fieri quid velit *esse* suis.

Zbyteczne jest albo fieri albo esse: Krzycki napisał prawdopodobnie ipse zam. esse.

w. 21:

Talia mandantem *fratres* et turba sororum
flevit et ad gemitus concita tota fuit.

Jest tylko jeden podmiot zdania, mianowicie turba, inaczej musiałoby być: fleverunt etc. Dlatego należy tekst poprawić: fratrumque.

62, 11: trzeba pisać Françosa zamiast Francosa.

63, 20: *cordiaca* exhaustus sanguis et ossa lue: oczywista należy pisać: cardiaca, bo tylko to jest nazwą choroby.

77, 7: *egebam* iuvenis monachos. Trudno tu znaleźć poprawkę odpowiednią: przypuszczam, że Krzycki napisał: tergebam (t. j. glubebam), por. potem tersior.

II.

Liczne i dobre poprawki tekstu Krzyckiego i innych humanistów podał w swoim czasie filolog rosyjski, były profesor Uniwersytetu warszawskiego, Grzegorz Saenger (Zenger). Prace jego w Polsce są nieznane i bardzo trudno dostępne, gdyż niema ich w naszych bibljotekach. Dlatego podaję tu przegląd jego propozycyj do poszczególnych miejsc naszych humanistów. Nie wszystkie konjektury Saengera uważam za udałe, ale wszystkie świadczą o jego fenomenalnej bystrości i wprost wyjątkowej znajomości poetów łacińskich.

1. Saenger, G. [Zenger G.], Krytyczne notatki do niektórych miejsc nowo wydanych łacińskich poematów polskich pisarzy w. XVI i XVII, str. 25—54 [Egzemplarz Bibl. Uniw. w Warszawie, pod sygnat. 2. 19. 10/369].

1. Cricius VI, 15, 17 custodem *Iovi* dederat Saturnia centum | luminibus etc. L.: Ioni, cf. Plaut. Aulul. 556 Quem quondam Ioni Iuno custodem addidit.

2. Paulus Crosn. In Apoll. str. 75: O qui siderei dulcicana dei | pertentas animum *cithara*, Delphice etc. L.: nectare, cf. Auson. Proff. 22, 22; Pers. prol. 14; Horat. Epist. I, 19, 44.

3. Joann. Wisl. p. 211 w. 194: Vir sermone potens, *vir* et virtute nitescens. L.: mira.

4. Cricius VII, 16, 7 Si *divina valet et* humana lege voluntas: l. divina valet et si humana l. v. — 16, 9 Estque animam Christus iure hoc *sorteque* corpus | terra suum: l. iure hanc sortitaque corpus. — 16, 11 Vos *testando* leges canonesque silete: l. vos <de> testando etc.

5. Paul. Crosn. str. 92 v. 59: pergendum est, nam fata iubent: *fatis parere* necesse est: l. perg. est, nam fata iubent: parere necesse est.

6. Joann. Wisl. str. 195 v. 296 n. S. broni tekstu rkp.

7. Cricius IV, 32 l.

Cum tibi sit minor <a> fundo praebenda domusque
Cervicem inter nos altius unde geris?

8. Cric. III, 1, 3 contemnique per hos *fremens* vaga germina ponti: l. frendens, cf. Curt. IV, 16 (60), 3.

9. Cric. IV, 47, 6 Et *domum* domini vendit et omne decus
Et vendit Christum, quem nomine portat.
L. Et dominum etc., Christum, <retro> quem etc.

Cric. IV, 55, 7 An superare nequis mediam ense sagittam: l. mediam <stricto> ense sagittam, vel: mentitam hoc ense s., cf. Verg. Aen. II, 422.

10. Cric. IV, 48, 2 ...Christe, capit; dic rogo cui carior es: l. Chr. c.: cuinam — dic, rogo — carior es?

11. Paul. Crosn. str. 46 w. 142 Atque salutares flocci parare sonos: l. atque salubres flocco aequiparare sonos.

12. Paul. Crosn. str. 29 w. 419: Qui quom rectorem irritarent crebro quietum: l. Qui quom irritarent rectorem crebra quietum; ad crebra adv., cf. Verg. Georg. III, 500.

13. Cric. VI, 8, 5 Non poteris culpa, *licet moriare*, carere; l. licet emoriare, cf. Ovid. Met. III, 391.

14. Cric. VII, 17, 9 incidit infelix *hianti* absorptu barathro: l. inhianti lub: abhianti.

15. Cric. VI, 70, 16 l. tensior huic cornu mentula semper *eat*, z powodu ut cons.

Cric. VI, 68, 5 l. Nam stridor vulvae. strepitus *quoque* testiculorum etc.

16. Cric. II, 10, 15 sed tua cum rogat pro me clarissima Iuno: l. sed tua quando rogat.

17. Cric. I, 20, 11 l. ista duo *aetherii cui iustos* orbis ad usus etc., cf. Verg. Aen. VIII, 137.

18. Cric. VI, 16, 1 l. quid mirum, in Latio saxis quod dicitur *amnis*, lub quid mirum, saxis quod dicitur Apenninis etc.

19. Cric. I, 12, 2 l. respice, mortalis, fuit unquam <an> passio talis?

20. Cric. VI, 17, 12 l. hoc sequor, hoc cupio, quo pereo, *assiduo.*

21. Cric. II, 23, 69 dulcia nunc *acris* etc.: l. atris, vel: acidis (Hor. Epist. II, 2, 64), lub: aspris.

22. Paul. Crosn. str. 48 v. 218 l. turbula purpureis condecorata *stolis*, vel: togis. — str. 64 v. 15 l. induet pro induit.

23. Hussov. str. 88 v. 607 l. sed tamen est auro levior iactura *subacto.* — str. 63 v. 46 l. opes, altos seu etc.

24. Cric. II, 22, 16 l. indoleas, *dignere* et memor esse mei. — I, 1, 16 l. *dignere* adventu me relevare tuo.

25. Cric. II, 24, 1 l. *Hymena* nunc pueri etc.

26. Cric. II, 10, 9 sit *promusve* peni seu vilis ianitor aulae, cf. Plaut. Pseud. 608 n. — VII, 12, 8 *congestoque* penu etc.

27. Cric. II, 23, 309 l. unde parant: tranquilla *placet* etc., lub: iuvet.

28. Cric. II, 23, 273 l. verba quibus dabitis *solita* etc.

29. Cric. II, 23, 213 l. nos etiam nobis numerosque fidesque paramus. — 319 po ingruerit przecinek, również po 320 obtinget. — 326 l. accipe *siderea* etc. — 347 l. tempore *et* exacto etc.

30. Cric. VI, 25, 3 l. grata ferens misero fidenti gaudia corde. — 7 l. et vasti forma nitidissima corpora mundi.

W II części swej rozprawy podaje S. poprawki do poezyj Anny Memoraty (ed. T. Wierzbowski). Przypisek 2 do str. 46 zawiera liczne poprawki tekstu mniejszej wagi. — 1. W trenie Schossera na śmierć Jakóba Memorata poprawia S. w w. 8 *amictum* na *anethum*, ostatni wiersz na: *quae* currit prope *nostrum*, ut umbra, corpus. — 2. str. 15, c. VI, w. 24 l. furvae, quae *solitis effert* concentibus eius | Cunctis per mundum currentia *lumina* passim. — w. 32 sileant *praeconia* nostra. — 3. str. 19, c. XIII, w. 24 l. donec erit Phoebus *vivetque poetifera aetas.* — 4. Anna Memor. c. II, w. 9 l. Non me *dotarunt* iucundo nectare Nymphae. — Joann. Wislic. str. 163 Aoniis Sarmata *lotus* aquis (Jezienicki: *potus*, ale por. Cric. str. 67 w. 142: lotum Pimplea pectus ab unda); str. 167: Aonidum fluentis *prolutus*, por. Horat. S. I, 5, 16; II, 4, 27. — 5. Anna Mem. III, w. 3 l. *carmine:* sed contra etc., w. 8 l. *quum* primum, w. 10 l. carmine *dulcisono*, w. 12 calamo *vindice* bella gerit. — 6. Anna Mem. XI, 13 l. diceris ac candens Musarum (gaudeo!) stella. — 7. XII, 21 l.

magni *sed* promis. — 8. XV, 6 *duxque* reduxque viae. — 9. XVI, 2 l. Dönhofiae illustris; w. 10 *quando* zam. *grando*.

W III części podaje S. dwie poprawki do poematów, ogłoszonych drukiem przez M. Sasa w Rozprawach Akademji krak., t. XVIII, nr. I, 8 l. *pontificalis apex* zam. *pontificale pedum*. — IV te tenere appellet, te vocet *ille suum*, w. 2 sis contra *torvus*.

IV część zawiera krytykę starowiejskiego wydania Sarbiewskiego.

2. *Saenger G.*, Notatki do tekstów nowołacińskich. (Odb. z Żurnalu Ministerstwa Narodowego Oświecenia, paźdz. 1905, str. 23). [Egzemplarz prof. M. Rowińskiego, Warszawa].

1. Act. Tomic. I, str. 51, nr. 37 l. id quod *nos* cum magna animi molestia ferimus. Podobnie str. 118 l. de quo rogamus faciat *nos* certiores.

2. Act. Tom. II, str. 18, nr. 22 l. in iure nostro vocatur *ad antidorum* (=*κατ᾽ ἀντίδωρον*), lub: *catantidora*, lub też: *ad antidosin*.

3. Act. Tom. II, str. 20 proponuje zamiast more *cantatae* aspidis cz. *incantatae*, podł. Vulgata Ps. 57, 5.

4. Cricius I, 5, 6 l. conclusasque patrum *redegit* umbras (bo już w w. 3 zachodzi redemit) = reduxit; por. Lucr. V, 403; Ovid. Fast. IV, 511. — w. 8 et strinxit rabido manus Typhoni [= diabolo], por. Martian. Cap. II, str. 43, § 191 dissona sacra Mithram ditemque ferumque Typhonem.

5. Cric. I, 8, 20 l. ad *Stygia antra* zam. ad Styga taetra, por. Senec. Phaedr. 928; Lucan. VI, 712; Prudent. perist. II, 287 n; Symmach. I, 356 i t. d. — w. 21 l. quid? tua num nostro minor est *tibi* gloria casu?

6. Cric. I, 14, 3 n. l. Verus qui deus *ac* Deo Par Patri et *Soboli* numine promicas.

7. Cric. I, 17, 9 sq. l. *caelica* mater zam. mellita mater, por. I, 1, 3 vis caelica.

8. Krzycki nie jest autorem epigr. I, 23 Scire cupis etc. — str. 19, uw. 1 K. napisał: hic panis vivus, a nie: hic panis *est* vivus. — I, 25 S. broni tradycji: Et petra est Christus etc., por. Prudent. perist. XI, 240 Orantem Christus audiat omnipotens. — I, 26, 7 l. sic facile *innocuis* et maxima quaeque dabuntur.

9. Cric. Dedicatio str. 4. l. Nosti enim, quam arrideant Musae, *(quae non sint)* perpetuo castae et superciliosae, *(sed)* interdum pruriant? — Na końcu: Vale decus praesulum, *aevo vincere* dignus Tithonum et Nestora.

10. O podwójnem wydaniu Hymeneus i carmen Sapphicum (Cric. II, 24, i II, 4) w r. 1512 i 1518. — ¹· Cric. II, 1, 6 l. et quidquid *Lydus* gemmifer amnis habet. — ²· Cric. II, 2, 23 l. naviger en sequitur *spumantis equi pede* Lucas, por. Prop. II, 27, 5 seu pedibus Parthos sequitur, seu classe Britannos. — ³· tamże, 32 l. nunc apices regni, nunc *arces* scandit avitas; arx = apex, por. Silius Ital. XIII, 771. — ⁴· tamże, 57 l. *noscent* Garamantes *adusti*. — ⁵· tamże, 88 l. *nuptiis* nupta *novis*. — ⁶· tamże,

96 tangitque teritque vel *inflat*, jak w Act. Tomic., por. Vergil. Ecl. V, 2. — 7. tamże, 103 l. quam Tagus aut Ganges aut profert *turbidus Hermus*, por. Verg. Georg. II, 137; Martial. VIII, 78, 5 n.; Prudent. Perist. II, 194n. — 8. tamże, 111 l. qui iuga victricis gestant imposta *coronae*. — 9. Cric. II, 4, 7 l. quique victrices *aquilae* secundo etc., por. Prudent. Psychom. 644 n. — 10. II 2, 138 l. cum Musis veniat, *vesanus* fonte cabali, por. Lucan. V, 186 n.; Stat. Theb. X, 725 n. Ręką Saengera jeszcze dopisana konjektura: albo vesanis. — 11. II, 24, 3 faustaque dicantur tam claris *omina* taedis. — 12. Cric. II, 4, 15 l. *Cypriae clará* Bromiique proles (co do wzdłużenia przed muta c. liqu. por. Prudent. Cathem. V, 152; Perist. IV, 15; V, 218; VII, 39, 59; Psychom. 904 n.) lub: Cypriae *proles* etc. — Dalej trzeba zmienić interpunkcję: tuque, plorantem iuveni puellam Quae toro sistis eqs. — 13. Cric. II, 3, 7 miała pierwsza redakcja: felicia sidera.

11. Act. Tom. II, str. 28, nr. 24, 13 l. quam sic Nestoreum *frequentet* aevum.

12. tamże nr. 25, 3 en quali *sacras* ornavit carmine taedas.

13. Cric. II, 6, 3 l. aquila <*ardua*> fertur ad astra.

14. Cric. II, 9 l. hoc ego debueram pro *gyro* ferre coronam.

15. 1. Act. Tom. II, str. 29, Dantiscus nr. 26 l. hinc tibi omnes ad unum concilias, *mancipas* ac devincis. — 2. tamże, l. alta bonitas *Camilli*que sanctitas, por. Hor. c. I, 12, 42 n. etc. — 3. tamże, ut boni viri nomen *merito* iam pridem adeptus sis etc. — 4. tamże, magis *(quam)* laconicae brevitati, *musis* in his paginis studens? — 5. tamże l. w. 1 docto zam. docta, 3 Solimi ora? zam. Sulmona, 4 Fabii, zam. Fabi, 6 Stellae zam. stellae, 8 Sigismunde zam. Sigismunde, 10 daedala zam. Daedala.

16. 1. Act. Tom II str. 30, nr. 27, 4 tibia dat modulos flatu syringos *odorae*. — 2. tamże, w. 72 l. a Gadibus usque ad *Eoum* Cognitus. — 3. tamże w. 85 Pallas dedit... ingenium, *speciem*. — 4. tamże, w. 92: qui litibus *edere* finem posset. — 5. tamże, w. 96 n. virtus sibi paravit rite *patrocinium*. — 6. tamże, 113 n. quid *posset* [także w. 105. 109], Valachus qui *Moesia* possidet arva etc. — 7. tamże, w. 160 terras, tardus *temone* Bootes etc., por. Ovid. flexerat obliquo plaustrum temone Bootes, Metam. II, 179 n.; Fast. III, 405; Stat. Theb. I, 371, 692. — 8. tamże, w. 176 n. *Gorytos* alii ex humeris *densas*que sagittas | *Flavo* auro infectas plena gessere pharetra; | *Innumeris fixit iaculis* pars *ignea corda*. — 9. w. 187 sidera *terras* zam. tellus. — 10. w. 194 n. iubeas modo zam. modo iubeas. — 11. tamże, w. 201 <*siderea*> et quis non miretur etc. — 12. Saenger wykazuje niezręczności Dantyszka. — Act. Tom. II, str. 38, w. 11 Pompeiosve duos, w. 17 *Sismunde*, na końcu: *Corda hominum flectunt* etc. Liczne poprawki podaje S. do Epithalamii commendatio Act. Tom. II, str. 30, na str. 18 przyp. 45.

17. Cric. II, 10, 5 l. et studium victus occupat *omnem animum*.

18. Cric. II, 11, 30 l. nec tot *plorasset* Russia pinguis opes, por. II, 17, 8 iam plorant Valachi. — w. 9 indiget *haec* per se etc.

19. Cric. II, 12, 19 l. anxia *morosam* versabant omnia mentem.

20. Cric. II, 15, 35 l. cuius saepe manus *matrem* sistebat euntem. — w. 30 l. pondere zam. pondera.

21. Cric. II, 16, 8 l. *Hapsis* (lub: *Lexis*, lub: *haec vox)* cerea clariora dicet.

22. Cric. II, 18, 5 psallite pontifices, divum *iubilate* ministri.

23. Cric. II, 19, 15 Non prosunt *veneres* (=piękność, decus w. 24 n.); 24 non te sceptra *movent* (zam. monent).

24. Cric. II, 19, 34 gestantur diri capuli, *concurrit arator?*

25. Cric. II, 19, 63 nec habent sua gaudia *saecla?*

Lwów. *Ryszard Ganszyniec.*

Kilka słów o kompozycji „Satyra" Jana Kochanowskiego.

Chociaż główna treść „Satyra" i „Zgody" Kochanowskiego zaczerpnięta jest z życia i stosunków polskich współczesnych, jednak w niektórych poglądach jakoteż w opracowaniu tematu przebijają bardzo wyraźnie, jak to już zauważono,[1]) pierwiastki humanistyczne. I tak w ustępie „Zgody" o harmonji, jako prawie najwyższem, rządzącem światem fizycznym i moralnym, nietrudno dopatrzyć się wyraźnego wpływu filozofji platońskiej; wiersze o jakimś dawnym wieku złotym na ziemi mimowoli na myśl przywodzą tyrady poetów rzymskich epoki augustowskiej o „aurea aetas", podyktowane romantyczną tęsknotą idealizowanej przeszłości; w narzekaniu na upadek państwa pobrzmiewają echa nauk rzymskich polityków i moralistów, głównie Cycerona; samo zakończenie „Satyra", moralizowanie księcia przez Centaura Chirona przypomina przemówienie Chirona w Ronsarda „Institution pour l' adolescens du roi Charles IX", co świadczy o wpływach współczesnej literatury humanistycznej na „Satyra".

Nikt dotąd układem, kompozycją „Satyra" nie zajął się; kilka uwag o układzie tego poematu, które nasunęły mi się przy jego czytaniu, mam zamiar poruszyć w niniejszym artykule.

Kochanowski poprzedza „Satyra" przedmową, skierowaną do króla Zygmunta Augusta, w której przedstawia Satyra, wprowadzając go na dwór królewski, jakby na scenę. Krótko wzmiankuje o tem, co będzie mówił Satyr, któremu się nie podobają polskie obyczaje, t. j. że będzie „ganił rząd i postępki, jedno

[1]) Zob. Pilat R.: Historja poezji polskiej w w. XVII. Lwów, 1908, t. II, str. 237.

iż nie łajał“, ale „już się sam rogiem po grzbiecie zajmuje, — teszno go, że swej rzeczy dawno nie sprawuje“. Zabiera więc Satyr głos i temi słowy sam się przedstawia (w. 1 nn.): „Tak, jako mię widzicie, choć mam na łbie rogi — i twarz nie prawie cudną i kosmate nogi, — przedsiem uszedł za boga w one dawne czasy, — a to mój dom był zawżdy, gdzie nagęstsze lasy. — Aleście je tak długo tu w Polszcze kopali, — żeście z nich ubogiego Satyra wygnali. — I muszę ja podobno prze ludzie łakome, — opuściwszy jaskinie i góry świadome, — szukać sobie na starość innego mieszkania“.

Podobnie, jak Satyr, przedstawiają się widzom osoby, wygłaszające prologi w komedji rzymskiej, zwłaszcza w komedjach Plautusa, co niewątpliwie było w komedji greckiej, boć przecie jej wiernem naśladowaniem a czasem nawet kontaminowaniem są komedje Plautusa. Oto przykłady: w komedji Plauta p. t. „Aulularia“ (Garnek z pieniądzmi czy Skąpiec) poucza nas dokładnie o treści komedji, występujący w roli prologu lar familiaris t. j. bóg domowy, rozpoczynając od przedstawienia się widzom (w. 1 n.) „ne quis miretur qui sum, paucis eloquar. — Ego lar sum familiaris, ex hac familia — unde exeuntem me adspexistis. Hanc domum — iam multos annos est cum possideo et colo — patrique avoque iam huius, qui nunc habet“. Bardziej zbliżone przedstawienie się do Satyra Kochanowskiego znajdujemy w innej komedji Plauta p. t. „Rudens“ (Lina okrętowa): w prologu, włożonym w usta Arctura t. j. gwiazdy niedźwiedzicy, tak się przedstawia wygłaszający go (w. 1 n.): „qui gentes omnes mariaque et terras movet — eius sum civis civitate coelitum. — Ita sum, ut videtis, splendens stella candida — signum, quod semper tempore exoritur suo. — Hic atque in coelo nomen Arcturo est mihi. — Noctu sum in coelo clarus atque inter deos, — inter mortales ambulo interdius“. Nazwisko osoby, wygłaszającej prolog, nie jest zacytowane na samym początku, ale podobnie jak w „Satyrze“ dopiero w dalszych wierszach. (Dodam „Captivi, prol. w. 1 n.: „hos, quos videtis, stare hic captivos duos — illi, qui adstant, hi stant ambo, non sedent“). Po przytoczonych zestawieniach przychodzimy do wniosku, że Kochanowski wyobraża sobie Satyra, występującego na scenie, jakby prolog. Również Zgoda w poemacie o tym samym tytule przedstawia się podobnie (w. 1 nn.): „ja Zgoda, która sporne planety sprawuję, — ziemię, wodę, wiatr, ogień w żywiołach miarkuję, — stróż rzeczypospolitych, zdrowie i obrona — miast wszystkich, przyszłam tu, chocia nie proszona, — do was, o potomkowie Lecha słowieńskiego....“

Prolog w komedji obejmował dłuższą partję wierszy; poeta więc, chcąc skupić uwagę widzów na tej części komedji, gdy ona zawierała zgóry podaną przed akcją treść, argumentum sztuki, a przez to ułatwiała w niemałej mierze orjentowanie

się w sztuce, nieraz bardzo skomplikowanej, musiał posługiwać się pewnemi sztuczkami, służącemi do utrzymania widza w napięciu. Każdy z komedjopisarzy rozumiał to doskonale i dlatego, podobnie jak mówcy, wygłaszający dłuższe przemówienie, poeci kładli nacisk na utrzymaniu widza w nieprzerwanem napięciu i na budzeniu zainteresowania. Do tego celu służą żarty i dowcipy, rozsiane tak licznie po prologach, a przedewszystkiem ustawiczne przypominanie czy napominanie słuchacza do uwagi. W „Bliźniętach“ Plauta prolog (w. 4 n.) prosi arcywymownie, by widzowie raczyli go łaskawie wysłuchać, skupiwszy uwagę na treść, którą on jak najkrócej opowie. W „Żołnierzu samochwale“ tegoż Plauta niewolnik Palaestrio, wygłaszający prolog, zaczyna od słów (w. 1 nn.), w których zaznacza, że przychodzi opowiedzieć treść sztuki, jeżeli ją widzowie łaskawie wysłuchają. Nie tylko na początku prologu, ale bardzo często także w środku osoba, wypowiadająca prolog, zwraca się z prośbą do widzów o to, by nie gniewali się na jej gadatliwość, jak to czyni niewolnik-prolog Charinus w „Kupcu“ Plauta (w. 37). Kochanowski wiedział dobrze, że jego Satyr, wygłaszający przeszło 40-wierszową kapucynadę, łatwo znudzi słuchaczów, dlatego porozsiewał podobne zwroty, jak Plautus w prologach, po całem przemówieniu Satyra, np. w w. 279 nn.: „ja głupi tak rozumiem i przy tym zostanę, — że Polskę nic inszego o taką odmianę — nie przyprawiło, jedno postronne ćwiczenie; — o czymbych mówił, by mi nie szło o wzmierżenie“, albo w w. 253 nn.: „ale proszę, niechaj ja pierwiej się odprawię, — a obiecuję, że was długo nie zabawię“.

Dla ożywienia przemówienia prolog nieraz rozmawiał, dowcipkował z widzami, zbijał ich argumenty i t. d. Kiedy Merkury jako prolog w „Amphitruonie“ Plauta wyjawia widzom, że grać będą tragedję, i widzi z ich kwaśnych min, że to nie bardzo miłe wrażenie wywołało, zaraz audytorjum dowcipnie uspokaja (50 n.): „jestem bogiem, zmienię, jeśli zechcecie, uczynię z tragedji komedję... czy chcecie? jakbym nie wiedział o tem ja, który bogiem jestem, że chcecie“. W „Jeńcach“ Plauta prolog zapytuje widzów, czy już wszyscy pojęli treść sztuki; kiedy ktoś z widzów zaprzecza, wyprasza go dowcipnie z teatru (10 n.). Również Kochanowski zwraca się do widza z pytaniem w w. 173 nn.: „powiedz mi, w który sposób korda pomykali — starzy Polacy, kiedy słów pańskich słuchali“. Albo każe się temu ze słuchaczy, który ma coś lepszego do powiedzenia, wypowiedzieć w w. 251 nn.: „ja mówię, co rozumiem; kto ma co lepszego — niechaj powiada, będę rad słuchał każdego“; albo zbija fikcyjne twierdzenie w w. 53 nn.: „prawdę mówię czyli nie? uznajcie to sami; — ale się tam ozywa jeden między wami — mieniąc, iż gospodarstwo Polskę zbogaciło“. Podobnemi sztuczkami posługują się wogóle poeci, np. satyrycy, kiedy temat nie budzi ogromnego zainteresowania.

Satyr Kochanowskiego „gani rząd i postępki, jedno iż nie łaje“ i zachęca do cnoty, do powrotu do dawnych polskich zalet; może małą analogję z tem będzie miał prolog komedji Plauta p. t. „Rudens“, w którym także prolog zachęca do wytrwania w cnocie (w. 28 n.).

Po tych rozważaniach możemy słusznie wywnioskować, że Kochanowski wyobraża sobie Satyra występującego jak prolog na teatrum, t. j. na scenie przed szlachtą, z którą, jak prolog w komedji, rozmawia, zbija argumenty jej i t. d. Że faktycznie tak Kochanowski sobie wyobraża Satyra, świadczy o tem sposób wprowadzenia Satyra w przedmowie do Zygmunta Augusta: „ale już się sam rogiem po grzbiecie zajmuje — teszno go, że swej rzeczy dawno nie sprawuje“, przypominające tak często w komedji starożytnej używany sposób wprowadzenia osób na scenę; np. w „Żołnierzu samochwale“ kończy prolog przemówienie słowami: „ale drzwi zaskrzypiały u sąsiada starca — sam wychodzi, to on jest tym starcem, o którym mówiłem“ (w. 153 nn.), albo w „Aulularji“ prolog kończy: „ale już ten starzec wewnątrz krzyczy, jak zwykle — staruszkę z domu wypędza, by nic nie widziała. Przypuszczam, że chce zobaczyć złoto, czy nie zostało skradzionem“ (w. 37 nn.).

W „Odprawie posłów greckich“ snuł Kochanowski wątek myśli, zadzierżgniętych w „Satyrze“; myśli, wypowiedziane w „Odprawie“, że młodzież od rzemiosła rycerskiego odwykła, że kiedy wróg u wrót ojczyzny, w sejmie walczą na słowa, są rozprowadzeniem pewnych rzutów w „Satyrze“. Chciał poeta w tragedji przedstawić „obraz nieopatrznego, w środkach obrony zaniedbującego się, a jednakże zagrożonego od nieprzyjaciół królestwa“. (Nehring, Studja literackie, Poznań, 1884, str. 78.) Można więc uważać co do treści i co do kompozycji, jak wykazałem, „Satyra“ za prolog do „Odprawy“.

Warszawa. *Stanisław Zetowski.*

K. Brodziński jako naśladowca Matthissona.

20 kwietnia 1814 Kazimierz Brodziński, po trudach żołnierskich i tułaczce zażywający wywczasów w Sulikowie, posłał Ambrożemu Grabowskiemu epistołę wielką, humoru i rymów pełną [1]). Nie poprzestając na tem, jeszcze „rację wierszów“ dołączył. Na jeden z nich zwrócić pragnął uwagę szczególną, bo w przypisku zapytał: „A taki wiersz i taka poezja — jak ci się zdaje [2])?“ Utwór tęn, istotnie mający piętno czegoś zu-

---

1) Por. Br. Gubrynowicz, Z młodych lat K. Brodzińskiego. [Pobyt w Sulikowie w r. 1914.] (Pam. Liter., 1910, str. 82—94.)

2) Por. Aleksander Łucki, Młodość Kazimierza Brodzińskiego, Kraków, 1910 (odb. z Rozpr. Wydz. filol. Akad. Umiej., t. 47), str. 103 [318].

pełnie nowego w stosunku do ówczesnej literatury polskiej, zatytułowany był „Wieczór“ i brzmiał, jak następuje:

Z czarnych gór
Zamków mur
Zakrył słońce przy zachodzie,
Sam się otoczył w promienie,
Zorza się dwoją we wodzie
I, co długie rozwlókł cienie,
W złoty pas
Stroją las.

Umarł dzień —
Jego cień
Od czarnych borów wychodzi
I smutne pola zalega,
Do domów pasterze młodzi
Uciekają przed nim z brzega,
Goniąc wprzód
Wołki w bród.

Liści tłum —
Smutny szum
Dają za wiatrem przebiegłym,
Co się przez krzewy oddala,
A flecik w polu rozległym
Ledwo jeszcze słychać zdala,
Jak wśród skał
Wdzięcznie grał.

W pętach koń
Wraca z błoń
Do wsi, szlącej dym dokoła,
Co poprzytykała chaty
Do wyniosłego kościoła;
Nad nim od zorzów oświaty
Pysznie z blach
Błyszczy dach [1]).

Ten wiersz nastrojowy o rytmice ciekawej, którego źródło dotąd było nieznane [2]), jest swobodnem — i niezbyt szczęśliwem — naśladowaniem pięknego wiersza Fryderyka Matthissona. Sentymentalny liryk niemiecki, idący głównie śladami Klopstocka, wzniósł się najwyżej w przepojonych tonami uczuciowemi obrazach przyrody. Wśród nich góruje zespołem harmonijnym rytmu, dźwięku, asocjacyj romantycznych i walorów malarskich „Pejzaż wieczorny“ (Abendlandschaft):

Goldner Schein
Deckt den Hain.
Mild beleuchtet Zauberschimmer
Der umbüschten Waldburg Trümmer.

Still und hehr
Strahlt das Meer.
Heimwärts gleiten, sanft wie Schwäne,
Fern am Eiland Fischerkähne.

Silbersand
Blinkt am Strand;
Röter schweben hier, dort blässer
Wolkenbilder im Gewässer.

Rauschend kränzt
Goldbeglänzt
Wankend Ried des Vorlands Hügel,
Wild umschwärmt vom Seegeflügel.

Malerisch
Im Gebüsch
Winkt, mit Gärtchen, Laub' und Quelle
Die bemooste Klausnerzelle.

Pappeln wehn
Auf den Höhn;
Eichen glühn, zum Schattendome
Dicht verschränkt, am Felsenstrome.

Auf der Flut
Stirbt die Glut,
Schon verblasst der Abendschimmer
An der hohen Waldburg Trümmer.

Vollmondschein
Deckt den Hain;
Geisterlispel wehn im Tale
Um versunkne Heldenmale.

---

[1]) W wydanych przez dra Łuckiego „Nieznanych poezjach K. Brodzińskiego“ pierwsza zwrotka tego utworu ma błąd w porządku wierszy; tekst poprawny znajduje się we wspomnianym artykule prof. Gubrynowicza.

[2]) Dr. Łucki zaznaczył tylko trafne „podejrzenie, czy cały ten wiersz nie jest poprostu tłumaczeniem lub przeróbką z niemieckiego“ (str. 104 [319]).

Brodziński, przetwarzając pierwowzór w tej samej ilości wierszy, strofę Matthissona zdwoił; zachował jednak jej charakter przez zestawienie pary trójzgłoskowych wierszy męskich z parą ośmiozgłoskowych żeńskich. Subtelności muzycznej nie odczuł należycie, skoro mu się zdawało widocznie, że obojętne jest, czy naprzemian płyną po dwa wiersze krótkie, zwarte, powolne, i po dwa dłuższe, rozlewne, czy też porządek zostaje zmieniony i pary trójzgłoskowe w ramy ujmują czterowiersz o rytmie spokojnym, równomiernym. Obcy sobie krajobraz przestylizował przytem na swojsko-sielską nutę. W pierwszej zwrotce naśladuje motywy liryka niemieckiego: jest tu i zamek (ale bez wyraźnego wskazania, że to ruiny) i las i pas złoty światła (goldner Schein) i woda — chociaż nie morze ciche a wyniosłe w blaskach promiennych, jak u Matthissona. Świetlistość, przepajająca wszystkie strofy oryginału, wraca dopiero przy końcu. („Pysznie z blach, Błyszczy dach" — mniej to poetyczne, niż „Vollmondschein Deckt den Hain".) Pozatem treść odmienna. Wołki i koń i flecik grający zjawiły się niezależnie od oryginału. Obraz cały, delikatnym urokiem i symfonją blasków łagodnych tchnący u niemieckiego autora, zasępił się, ściemniał i nabrał trochę pospolitości. Wybór wzoru dodatnio świadczył o smaku Brodzińskiego, lecz artyzm nie dopisał. Mimo to wiersz był nowością ważną. Wprowadzał po raz pierwszy rytm męski [1]), którego nie uznawała zupełnie poetyka pseudoklasyków polskich, rytm, znany u nas wtedy tylko w piosnkach teatralnych. I po raz pierwszy w Polsce rytmikę odrębną stosował na to, by oddać samoistny nastrojowy obraz przyrody.

Lwów. *Juljusz Kleiner.*

Źródła artykułu K. Brodzińskiego „O pieśniach ludu niemieckiego i angielskiego" (1819) i zawarte w nim przekłady poezyj Herdera i Goethego.

Pewną rolę w genezie ruchu romantycznego w Polsce odegrały artykuły: „O pieśniach ludu niemieckiego i angielskiego" i „O francuskich pieśniach ludu", ogłoszone bezimiennie w latach 1819 i 1820 w „Tygodniku polskim i zagranicznym", głównie zapewne przez zwrócenie uwagi na znaczenie pieśni ludowej dla poezji artystycznej za granicą, a to tem bardziej, że liczba rozpraw, omawiających teoretycznie problemy, związane z romantycznością, była jeszcze wówczas znikomo mała. Autorem obu bezimiennych artykułów jest Kazimierz Brodziński. Wskazują to już właściwości stylu, zarówno w prozie, jak

---

[1]) Por. przypisek dra Łuckiego na str. 104 [319] cytowanego studjum.

zwłaszcza w rozsianych licznie przekładach poezyj, oraz analogje niektórych sądów, zawartych w artykułach wspomnianych, z sądami, które czytamy w innych pismach Brodzińskiego[1]; stanowczym zresztą dowodem autorstwa Brodzińskiego jest to, że niektóre z przekładów, umieszczanych w artykułach rzeczonych, spotykamy następnie w wydaniu pism Brodzińskiego z r. 1821, przeważnie ze zmianami na lepsze[2]), jak to już stwierdził także prof. Gubrynowicz w swej monografji o K. Brodzińskim[3]).

Narazie zwracam uwagę na ważniejszy z 2 artykułów, zatytułowany: „O pieśniach ludu niemieckiego i angielskiego" („Tygodnik polski" z 30/11 1819, t. IV, str. 97—120). Artykuł, zakrojony na większą skalę, zajmuje cały jeden numer wydawnictwa. Zaczyna się od stwierdzenia pokrewieństwa między ludami Anglji i Niemiec i od podkreślenia wartości poezji ludowej. Następnie autor omawia krótko różne rodzaje poezji angielskiej, a przedewszystkiem niemieckiej, przechodzi mianowicie kolejno: poezję epicką, przyczem pierwszy w Polsce wspomina obszerniej balladę[4]), poezję religijną, wojenną, miłosną, towarzyską i patrjotyczną.

Źródła tego znanego artykułu, jak i zawartych w nim przekładów poezji, były dotychczas nieznane. A przecież wiedząc, że autorem jest Brodziński, nie trzeba było szukać daleko. Źródłem samego artykułu jest — jak w tylu innych rozprawach Brodzińskiego — Herder, a mianowicie dwa jego artykuły: 1) rozprawa, poprzedzająca 2 część jego słynnego zbioru pieśni ludowych („Volkslieder". Leipzig, 1779, obecnie w „Herders sämtliche Werke", hrsg. v. Suphan, t. 25, Berlin, 1885, s. 313—334), i 2) artykuł p. t. „Von Aehnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiedenem, das daraus folget" (w „Deutsches Museum", 2 B., 11 St., November, 1777, s. 421—435, obecnie u Suphana, t. IX, Berlin,

---

[1]) N. p. bardzo charakterystyczne zestawienie Karpińskiego z Goethem („Tygodnik polski", 1819, s. 110) znajduje się również w „Rozpr. o klasyczności i romantyczności" (w wyd. Bibljoteki narod., ser. I, nr. 10, s. 111) i w wykładach literatury (Pisma K. Brodzińskiego, Poznań, 1872—4, t. V, s. 114). W artykule „O francuskich pieśniach ludu" Brodziński mówi o trubadurach to samo, co w „Rozpr. o klas. i rom." (str. 69 i 70).

[2]) Są to: w art. „O pieśniach ludu niem." przekłady z Goethego: „Płocha", „Nawrócona" i „Pasterz"; w art. „O franc. pieśniach ludu": „Pieśń Teobalda króla Nawary", „Amorek" i „Sonet trubadura Jordi". Ten ostatni znajduje się w „Rozpr. o klas. i rom.": tekst w artykule z r. 1820 jest zmieniony na korzyść w porównaniu z tekstem w „Rozprawie" z r. 1818.

[3]) T. I, Lwów, 1917, s. 344. Prof. Gubrynowicz stwierdza autorstwo Brodzińskiego na zasadzie tych przekładów, które weszły później w skład poezyj zebranych Brodzińskiego; nie zajmuje się jednak ani treścią artykułów, ani zawartemi w nich przekładami poezyj. O artykułach rzeczonych przypuszcza, że „najprawdopodobniej są tłumaczone z literatury niemieckiej".

[4]) Por. Górski Ign.: Ballada polska przed Mickiewiczem. (Prace hist. liter. nr. 13). Górski nie zna autora artykułu: „O pieśniach ludu niem. i ang.".

1893, s. 522—535). Część lwią swojej rozprawki Brodziński zaczerpnął z pierwszego źródła. W głównych zarysach odpowiada ona pierwszej części artykułu Herdera; Brodziński nie tłumaczy dosłownie, ale, swoim zwyczajem, powtarza w skróceniu ważniejsze myśli autora; z długiego artykułu Herdera bierze to tylko, co mu było potrzebne do tematu, pomija natomiast to wszystko, co Herder mówi o poezji greckiej i poezjach nowożytnych nie-niemieckich, pomija dalej pewne szczegóły bibljograficzne i polemikę Herdera z przeciwnikami. Zgodność obu artykułów zaczyna się w szczególności tam, gdzie Brodziński przystępuje do omówienia różnych rodzajów poezji ludowej. Miejscami Brodziński tłumaczy dosłownie, częściej skraca, opuszczając n. p. szczegółowe dane (przy omawianiu pieśni histor.). Kilkakrotnie odbiega od Herdera, n. p. w tem, co mówi o pieśniach miłosnych; od siebie dodaje wiadomość o balladzie, wtrąca rzecz o pieśniach wojennych, jego własnością jest też uwaga o poezji Goethego i kilka innych szczegółów.

Mniej ścisły jest stosunek Brodzińskiego do drugiego źródła. Było ono zapewne podnietą do napisania artykułu „O niemieckich i angielskich pieśniach ludu“, co wskazuje chociażby podobieństwo tytułów. Bardzo możliwe, że pierwotnie Brodziński miał zamiar poprostu przetłumaczyć w całości ten artykuł Herdera, ponieważ początek jego rozprawki jest dosłownym przekładem pierwszych zdań Herdera. Prócz tego początku powtarza jeszcze Brodziński za Herderem jego ubolewanie nad zatratą oryginalności w poezji niemieckiej, tłumacząc zgrabnie jego cytat, określający tę poezję, jako:

„Ein Pangeschrei! ein Wiederhall
Vom Schilfe Jordans und der Tiber
und Thems und Sein“.

„Dźwięk naśladowczy, gwar niezrozumiany,
Echo od brzegów Tybru do Jordanu,
Od Temizy do Sekwany“.

Z artykułu Herdera bierze też wiadomość o zbieraczach poezji ludowej w Anglji, stwierdza wraz z nim wpływ poezji ludowej na najznakomitszych poetów angielskich i t. p.

Ten artykuł Herdera zasługuje bardzo na uwagę, miał bowiem widocznie pewne znaczenie dla działalności Brodzińskiego. Przedewszystkiem uderza podobieństwo niektórych określeń pieśni ludowej i jej znaczenia do podobnych ustępów w rozprawach teoretycznych Brodzińskiego. Widocznie więc ten artykuł, a nie tylko wstęp do „Volkslieder“, jak twierdzono dotychczas, wpłynął na urobienie poglądów Brodzińskiego na

pieśń ludową [1]). Po drugie wielce prawdopodobny jest fakt, że w tej właśnie rozprawie Herdera Brodziński znalazł pobudkę bezpośrednią do zbierania pieśni ludów słowiańskich. Prócz podkreślenia ważności pieśni ludowej wogóle, znajduje się w niej mianowicie ustęp, w którym autor zwraca się wprost do uczonych różnych krajów, wśród nich Polski, z zachętą do zbierania i spisywania charakterystycznych pieśni ludowych [2]). Brodziński wziął to wezwanie, jako słowa ulubionego mistrza, do serca i usiłował wprowadzić je w czyn.

* * *

Przykłady poezji ludowej niemieckiej i angielskiej, które gęsto przeplatają tekst rozprawki poety polskiego, nie znajdują się wcale we wspomnianych artykułach Herdera. Brodziński wybrał je i zestawił zupełnie samodzielnie: mniej więcej połowę tych pieśni i piosnek wyszukał również u Herdera, a mianowicie w znanym jego zbiorze „Volkslieder“ (Lipsk, 1779). Są niemi: ballada „Pies wściekły“ — to przełożona przez Herdera z Goldsmitha „The Vicar of Wakefield“ — „Elegie auf den Biss eines tollen Hundes“ („Herders Sämmtl. Werke“, j. w., t. 25, Berlin, 1885, s. 508); „Pieśń poranna, śpiewana u dawnych Skaldów przed zaczęciem bitwy“ — to „Morgengesang im Kriege. Skaldisch“ z I cz. „Volkslieder“ (ks. II, nr. 17, j. w., s. 222); „Pieśń bojowa Niemców“ — „Schlachtgesang. Deutsch“. („Volksl.“ I, ks. II, nr. 18, j. w., s. 22); „Lot miłości“ — „Flug der Liebe“ („Volksl.“ I, ks. I, nr. 12, j. w., s. 163); „Trzy pytania“ — „Die drei Fragen. Ein Strassenlied. Englisch“ („Volksl. I, ks. I, nr. 21, j. w., s. 178); „Dytyramb. Pochwała wina“ — „Lob des Weins. Ein Dithirambus“ („Volksl.“ II, ks. I, nr. 6, j. w., s. 344); strofa pieśni tanecznej nakoniec, podana przez Brodzińskiego bez tytułu, jest to pierwsza strofa z pieśni „Der Brauttanz. Deutsch“ („Volksl.“ II, ks. III, j. w., s. 528).

W ten sposób do szeregu przekładów Brodzińskiego z Herdera, zestawionych przez prof. Gubrynowicza („Kazimierz Bro-

---

[1]) Mimowoli nasuwa się tu pokusa zestawienia również słów Mickiewicza: „O! pieśni gminna, Ty arko przymierza Między dawnemi, a młodszemi laty: W tobie lud składa broń swego rycerza, Swych myśli przędzę i swych uczuć kwiaty“ z takiem zdaniem Herdera z cyt. artykułu: „Ihre Gesänge (der unpolierten Völker) sind das Archiv des Volks, der Schatz ihrer Wissenschaft und Religion, ihrer Theogonie und Kosmogonieen, der Thaten ihrer Väter und der Begebenheiten ihrer Geschichte, Abdruck ihres Herzens, Bild ihres häuslichen Lebens in Freude und Leid, beim Brautbett und Grabe“, chociaż podobieństwo jest zapewne przypadkowe.

[2]) „Eine kleine Sammlung solcher Lieder aus dem Munde eines jeden Volkes über die vornehmsten Gegenstände und Handlungen ihres Lebens, in eigner Sprache, zugleich gehörig verstanden, erklärt, mit Musik begleitet, wie würde es...“ i t. d. i następnych kilka zdań.

dziński", t. I, Lwów, 1917) i ks. C. Pęcherskiego („Brodziński a Herder" „Prace hist.-literackie", nr. 7), przybywa dalsza wiązanka przekładów, nie uwzględnionych dotychczas przez wydawców pism Brodzińskiego, a zasługujących z kilku względów na uwagę.

Większość tych tłumaczeń oddaje dobrze ton oryginału, przy dość znacznej swobodzie przekładu, nie zatracając naogół wierności w oddaniu treści. Nie wdając się w analizowanie szczegółów, ograniczam się do kilku uwag ważniejszych.

W piosnce żartobliwej „Pies wściekły", nazwanej przez Brodzińskiego balladą, naśladuje on rodzaj dowcipu przekładu niemieckiego (bo do angielskiego oryginału nie sięgał) zupełnie dobrze; n. p. strofa III i IV:

„Er hatte gut' und redlich' Herz,
Half Freund' und Feind' aus Noth,
Und stillte täglich Hungersschmerz,
Denn täglich ass er Brot".

„Poczciwość dostał w podział,
Z czułością w wszystko wzierał,
Nagiego codzień odział,
Ilekroć sie ubierał".

„Und in dem Dorf da war ein Hund,
So wie' s denn überall
In Dörfern Hunde weiss und bunt
Wohl gibt in grosser Zahl".

„I pies był w owem mieście,
Nie znano takich w kraju,
Nie mops, szpic, chart, lecz wreście
Być musiał z psów rodzaju".

W zakończeniu wiersza, przez przeoczenie czy nieumiejętność, Brodziński nie oddał ironji, uzyskanej przez przestawienie odpowiednich wyrazów: „Der gute M a n n c r e p i r t e nicht, doch s t a r b der tolle H u n d".

W „Pieśni porannej Skaldów" Brodziński trafia doskonale w właściwy oryginałowi, dźwięczny ton pobudki (mimo, że użył rymów dwuzgłoskowych w miejsce bardzo jeszcze wówczas niepopularnych w Polsce, jednozgłoskowych) n. p. str. 1:

„Tag bricht an!	„Bracia! dnieje,
Es kräht der Hahn,	Już kur pieje,
Schwingt's Gefieder,	W pole sławy
Auf, ihr Bruder!	Do rozprawy
Ist Zeit zur Schlhcht!	Pośpieszajcie,
Erwacht! Erwacht!"	Wstajcie, wstajcie!"

Nie zawahał się tu Brodziński przed użyciem nieprawidłowej formy, byłe zachować rytm odpowiedni. Zresztą strofa ta grzeszy innem też wyrażeniem tak nieskończenie dalekiem od prostoty, jak „pole sławy". Ale naówczas trudno było uniknąć tego rodzaju „szczytnych" sposobów wysłowienia najbardziej prostych uczuć.

W następnej pieśni („Pieśń bojowa Niemców“) Brodziński wprowadza pewną rozmaitość formalną, rozbijając jedną, dwudzielną strofę oryginału na trzy strofy osobne i przedłużając niektóre wiersze. W związku z większą sztucznością formy idzie pewne podwyższenie tonu, nieco uroczysty nastrój, daleki od żartobliwej i archaicznej prostoty oryginału.

„Lot miłości“, odpowiadający rodzajowi swego talentu, oddał tłumacz wiernie i ładnie:

„Gdybym ja kiedy mógł dostać
Lotnego ptaszyny postać,
Ku tobie leciałbym w drogę“ i t. d.

„Wenn ich ein Vöglein wär'
Und auch zwei Flüglein hätt,
Flög ich zu dir...“

Jest to jeden z lepszych przekładów, przewyższa go jednak tłumaczenie „Trzech pytań“. Piosnka ta przełożona jest wiernie co do treści i formy, a z bystrem wniknięciem w ducha oryginału. Parę razy nawet znajduje Brodziński trafniejsze może, niż Herder, wyrażenia, n. p. pytanie, co jest:

„zieleńszem, niźli trawa zielona?
Co wreszcie gorszem, niźli zła żona?“

„... was ist grüner, als grünes Gras?
Oder was ist schlimmer, als ein Weibsbild was?“

albo:

„Und Höll ist tiefer, als das tiefe Meer“

„Przepaść piekielna głębsza, niż morze“.

W piosnce tej Brodziński zmienia tylko niepotrzebnie morał końcowy tak, iż przestaje on wiązać się z całością.

„Pochwała wina“ wykazuje przekład, odbiegający od oryginału, miejscami bardzo wyszukany, n. p.:

„Wino tajemne serca skrytości
Niemylnym kluczem otwiera,
Tchórza zmienia w bohatera,
Przez nie i żebrak królom nie zazdrości“.

„Er (der Trank) thut uns kund
Des Herzens Grund,
Macht Bettler gar zu Fürsten;
Wir werden kühn
Und frisch durch ihn,
Dass uns nach Blut muss dürsten“.

Strofę pieśni tanecznej nakoniec Brodziński przełożył bardzo zgrabnie, wprowadzając większą rozmaitość rytmiczną, niż Herder.

Ze zbioru Herdera Brodziński zaczerpnął również umieszczoną tam bezimiennie piosnkę „Röschen auf der Heide“ („Herders, sämmtl. Werke“, j. w., t. XXV, s. 437, i w Goethes

„Werke“, Weimar, 1887, t. I, s. 16, warjanty t. 1, s. 371), której autorem jest Goethe. „Różyczkę na łące“ Brodziński określa za Herderem, jako „wzięte z ustnego podania“, nie odkrywa więc, a może i sam nie zna, nazwiska właściwego autora. Z porównania przekładu Brodzińskiego z redakcją tej pieśni w zbiorze Herdera, oraz z zmienioną redakcją późniejszą w zbiorach pism Goethego, możemy przekonać się niewątpliwie, że Brodziński wziął za podstawę tekst herderowski. Dowodzą tego przedewszystkiem wiersze końcowe piosenki:

według Herdera:

„Aber er vergass darnach
Beym Genuss das Leiden“.

w wydaniu wejmarskiem:

„Half ihm doch kein Weh und Ach,
„Musst' es eben leiden“.

Myśl jest więc w drugiej redakcji zasadniczo zmieniona. W pierwotnym tekście bierze poeta sprawę lekko, w późniejszym dwa te wiersze stanowią właśnie morał — zasłużoną karę lekkomyślnego chłopca. W przekładzie Brodzińskiego wiersze te brzmią: „Daremnie ciernie kolące, Wnet bóle jego ustały“, Brodziński oddaje więc myśl redakcji [1]) pierwotnej.

W przekładzie swoim tłumacz polski stara się zachować kunsztowną formę oryginału, zwłaszcza harmonijnie powracający refren, który nadaje piosneczce tej urok charakterystyczny. Naśladuje też dość zręcznie kombinacje rymów, oraz stworzył sobie nie identyczny z schematem Goethego, ale własny, zgrabny schemat miar wierszowych; jednak ani jednego, ani drugiego nie dokonał konsekwentnie w bardzo, widać, pośpiesznym przekładzie. Treść piosnki oddaje naogół wiernie; opuszcza jednak kilka ważnych myśli, ubożąc przez to bogatą treść tej lekkiej napozór — ale napozór tylko — piosenki. Natomiast pod względem obrazowania uzupełnia tu i ówdzie ze swej strony szkic Goethego. Bardzo zgrabnie oddany jest refren [2]). Podobnie i cały przekład jest lekki, zgrabny, toczy się równo.

---

[1]) Drugie miejsce, w którem jest wyraźna różnica między redakcjami wiersza, brzmi:

u Herdera:	w wydaniu wejmarskiem:
„Sah, es war so frisch und schön Und blieb stehn, es anzusehn, Und stand in süssen Freuden“.	„War so jung und morgenschön, Lief er schnell es nah zu sehn, Sah's mit vielen Freuden“.

Brodziński tłumaczy według pierwotnej redakcji:

„Chłopiec się do niej zbliża,
Patrzy, jak ładna, świeża,
Jak ma listeczki pachnące“.

[2]) „Röslein, Röslein, Röslein roth, „Róża, różyczka miła,
Röslein auf der Heiden“. Różyczka na łące“.

Podkreślić też należy stosunkowo znaczną zwięzłość stylu — zaletę rzadką u naszych tłumaczy z owego czasu, a także u samego Brodzińskiego nieczęstą. W tym przypadku zasługuje ona tem bardziej na uznanie, że szło o przekład wiersza, uderzającego niezwykłą prawie zwięzłością stylu i cudowną prostotą.

Prócz „Heidenröslein" Brodziński przekłada w swym artykule jeszcze trzy inne poezje Goethego. Pierwsza z nich „Schäfers Klagelied" (druk. w „Taschenbuch f. d. J. 1804", Tübingen, s. 113/4, obecnie w wyd. wejmarskiem, t. I, s. 85). Tekst polski (oprócz „Tygodnika polskiego", w wyd. pism Brodzińskiego, Warszawa, 1821, t. II, s. 47, i dalszych wydaniach jego pism [1]), i w „Polihymnji", Lwów, 1828) należy do rodzaju pseudo-ludowych erotyków; obok szczerego uczucia pobrzmiewają w nim jeszcze echa dawnej, konwencjonalnej sielanki. Przekład Brodzińskiego nie odznacza się niczem. Wprowadza on pewne zmiany formalne, mianowicie ujednostajnienie w rytmie, urozmaicenie w rymie, nadto nieistniejący u Goethego wzór metryczny [2]). Utrudnia też sobie przez to wierność w oddaniu myśli, której sprzeniewierza się kilkakrotnie.

Dalej wybrał Brodziński z Goethego wdzięczne piosenki (pierwotnie pomyślane, jako arje operowe), zachwycające gracją i prostotą: „Die Spröde" i „Die Bekehrte" — „Płocha" i „Nawrócona". (Drukowane po raz pierwszy w r. 1797, obecnie w wyd. wejmarskiem, t. I, s. 20 i 21, Brodziński tłumaczył z jednego z 3 wydań pism Goethego z lat 1792—1800, 1806—1810 lub 1815—1819. Przekład Brodzińskiego, oprócz „Tygodnika polskiego", spotykamy w wydaniach jego poezyj). Piosnka „Die Spröde" znana w polskiej literaturze stąd, że Mickiewicz włożył ją w usta widma młodej pasterki, zjawiającej się w całym blasku poezji w II cz. „Dziadów". Przekład Brodzińskiego jest pod względem treści wierniejszy od przekładu Mickiewicza, nie całkiem jednak wypełnia wymagania pod tym względem, podobnie jak i przekład piosnki „Die Bekehrte".

Daleko ważniejszą od treści jest w tych tłumaczeniach strona formalna. Element muzyczny, który przenika piosnki te u Goethego, spotęgował się jeszcze u Brodzińskiego: do wysokiego stopnia doprowadził on w nich gładkość, potoczystość wiersza i jego śpiewność, którą uważał za najważniejszy w liryce przymiot [3]). Głównym czynnikiem jest tu zachowanie po-

---

[1]) W wydaniu z r. 1821 przekład jest znacznie poprawniejszy, wydanie wileńskie i poznańskie zawiera kilka dalszych poprawek.

[2]) Wiersz 1 i 4 każdej strofy trochaiczny, 2 i 3 „adoniczny". Jedyne odstępstwo jest w ostatnim wierszu strofy 4-tej. To pilne zwracanie uwagi na metryczność, którego u Brodzińskiego później prawie nie spotykamy, dowodzi, że omawiane tu przekłady z Goethego powstały około roku 1818, gdy poeta zajmował się żywiej metrycznością, w związku z rozprawą Elsnera.

[3]) Por. „Pisma" K. Brodzińskiego, Poznań, 1872—4, t. IV, s. 290.

działu na stopy metryczne, a właściwie, wobec nieistnienia w języku polskim długości i krótkości głosek, pseudo-metryczne. Metrum, przeprowadzonem bardzo konsekwentnie w przekładach „Płochej“ i „Nawróconej“, jest wiersz „adoniczny“, ośmiozgłoskowy, według wzoru: ◡ — ◡ — ◡◡ — ◡. Wzór ten obok innych podaje Elsner w swej rozprawie „O metryczności i rytmiczności języka polskiego“ (Warszawa, 1818), do której Brodziński napisał przedmowę i szereg przykładów wierszowanych. Wiersz Goethego jest również w piosnkach tych metryczny, ale trochę inny (4 trocheje) i nieco cięższy, niż wiersz Brodzińskiego. Nie trzeba dodawać, że rymy, zarówno w tych 2 przekładach, jak i w poprzednio wymienionych są wyłącznie dwuzgłoskowe — najczęściej wbrew pospolitym w poezji niemieckiej, jednozgłoskowym.

Naogół biorąc są przekłady obu wierszyków Goethego, pomimo podanych usterek, bardzo dobre. Lekkie, słodkie i wdzięczne najlepiej odpowiadały rodzajowi talentu Brodzińskiego i obok innych jego wierszy oryginalnych, w tym tonie utrzymanych, wyglądają, jak rodzone siostry.

Zatrzymałam się może trochę za długo przy 4 ostatnich przekładach. Zasługują one jednak z tego względu na uwagę, że są to, jak mogę sądzić na podstawie dotychczasowych mych poszukiwań, pierwsze wogóle w Polsce przekłady poezyj lirycznych Goethego, o którym już pisano, ale którego mało kto czytywał[1]). Dobór tych liryków był trafny ze względu na formę przystępną i ponętną. To też pojawienie się ich dało początek przekładom innych tłumaczy, którzy stopniowo coraz częściej łączą w czasopismach imiona swoje z imieniem wielkiego poety[2]).

Z drugiej strony przekłady te odegrały pewną rolę w historji rozwoju talentu Brodzińskiego. W poezjach jego erotycznych, zawartych w edycji z r. 1821, znajduje się cały szereg wierszy, na których formie i treści odbił się stempel lektury i przekładania liryków Goethego[3]).

Artykuł Brodzińskiego „O angielskich i niemieckich pieśniach ludu“ nie jest więc, jak widzimy, prostem tłumaczeniem,

---

[1]) W tym samym roku ogłosił Brodziński nadto w „Pamiętniku naukowym, Oddz. literatury“, t. I, s. 27—28, bardzo piękny przekład wspaniałej ballady morlackiej Goethego „Klaggesang von der edlen Frauen des Asan-Aga“, zamykając w ten sposób poczet tłumaczonych przez siebie w tym czasie wierszy Goethego. Przekładu tego, podobnie, jak przekładu „Heideröslein“ prof. Gubrynowicz, wyliczając przekłady Brodzińskiego z Goethego, nie wspomina.

[2]) Grana na teatrze warszawskim w r. 1806 bez powodzenia komedja Goethego „Cagliostro czyli wielki Kofta“ nie była drukowana. Pozatem znano księcia poetów niemieckich z nielicznych i przeważnie bardzo marnych przekładów francuskich.

[3]) Nie umówiona pozostaje jeszcze w art. „O pieśniach ludu angielskiego“ ballada p. t. „ Rycerz“, której źródła nie znam.

ale dość mozolnem zestawieniem przełożonych dosłownie lub streszczonych ustępów z Herdera; bogate zillustrowanie artykułu przykładami, czerpanemi nie z jednego źródła, jest też zasługą Brodzińskiego, który, dodawszy własne uwagi, spoił te różne elementy w dość jednolitą i interesującą całość, noszącą dzięki temu pewną cechę oryginalności.

Kraków. *Zofja Ciechanowska.*

K. Brodzińskiego przekład ballady morlackiej Goethego.

W pierwszej grupie przekładów K. Brodzińskiego z Goethego, które są zarazem pierwszemi w Polsce przekładami poezyj lirycznych wielkiego mistrza pieśni, najcelniejszem niewątpliwie jest tłumaczenie „szlachetnej pieśni" o żonie Asana-Agi [1]). Żałosna ta opowieść, napozór epicznie spokojna, w istocie przejmująca uczuciem litości i trwogi, powstała w roku 1775, jako przekład, a raczej wysoce artystyczna przeróbka ludowej podobno pieśni morlackiej. Goethe, nie znający języka serbskiego, opierał się w swej przeróbce na przekładzie niemieckim Werthesa [2]), umiał jednak, mimo to, z zadziwiającą wiernością oddać ton i ducha oryginału. Pod tytułem „Klaggesang von der edlen Frauen des Asan-Aga. Morlackisch." ukazała się ta pieśń-ballada po raz pierwszy w „Volkslieder" Herdera (I Theil, Leipzig, 1778, drittes Buch, nr. 24, obecnie w „Herders Sämmtl. Werke" hrsgbn. von Suphan, t. XXV, s. 295), a następnie dopiero w zbiorach poezyj Goethego [3]). Brodziński korzystał niewątpliwie z tekstu Herdera [4]). Nie wiedział przytem zapewne, że tłumaczy, mało znany zresztą, utwór Goethego, bo Herder

[1]) Przekładu tego nie wymienia prof. Gubrynowicz, gdy wylicza przekłady Brodzińskiego z Goethego („Kazimierz Brodziński". Tom I, Lwów, 1917).

[2]) Goethe korzystał z przekładu Werthes'a w „Die Sitten der Morlacken, aus dem Italienischen übersetzt. Bern, 1775". Jest to ustęp, tłumaczony z A. Fortis: „Viaggio in Dalmazia. Venezia, 1774". Podana przez Goethego w 50 lat później w „Kunst und Altertum" wiadomość, że tłumaczył z tekstu francuskiego w notatkach hr. Rosenberg, jest pomyłką. W sprawie tej szczegółowo pisali: Dr. Fr. Miklosich: Über Goethes Klaggesang v. d. edlen Frauen des Asan-Aga. Geschichte des Originaltextes und der Übersetzungen. Wien, 1883. (Rec. Goethe-Jahrbuch, t. V, s. 296) i Karl Geiger: Über Goethes Klaggesang v. d. edlen Frauen des Asan-Aga („Archiv. für Literaturgesch.", t. XIII, s. 336. (Rec. u. Goethe-Jahrbuch, t. VII, s. 370).

[3]) Leipzig, Göschen, 1787—1790, 8, s. 177—182; Tübingen, Cotta, 1806—1810, 1, s. 111—114, obecnie w wyd. wejmarskiem pism Goethego, t. 2, s. 49.

[4]) Przypuszczenie to, mające za sobą wszelkie prawdopodobieństwo, potwierdza przekład w. 23 od końca: „Pójdź do nas, matko, pojedz chleba z nami", który w tekście Herdera brzmi: „Komm zu deinen Kindern wieder, Iss mit uns das Brod in deiner Halle", gdy tymczasem w wydaniach pism Goethego jest: „Komm zu deiner Halle wieder! Iss das Abendbrod mit deinen Kindern".

nie odkrył nazwiska autora i tylko dopisał w uwadze: „Die Uebersetzung dieses edlen Gesanges ist nicht von mir“. Przekład Kazimierza Brodzińskiego zatytułowany „Żona Aza-Agi. Pieśń morlacka.“ pojawił się w „Pamiętniku Naukowym, służącym za ciąg dalszy Ćwiczeń naukowych. Oddział literatury“, t. I, 1819, Warszawa, s. 27—29, a następnie w wydaniach pism Brodzińskiego[1]). W tym samym tomie „Pamiętnika naukowego“ (s. 251) wydrukował w jakiś czas potem W (alenty) S (korochód) M (ajewski) oryginalny morlacki tekst pieśni, poprzedzając go pochwałą przekładu Brodzińskiego, który Majewski uważał za „trafny“, poczem wyraża nadzieję, że „szanowny wierszopis“ zajmie się przekładem innych wierszy słowiańskich, tudzież ułomków w prozie, których zbiór posiada Majewski oddawna i gotów jest do wszelkich usług w „tak ważnej dla literatury polskiej gałęzi“.

Z porównania tego tekstu oryginalnego z tekstem przekładu Brodzińskiego i Goethego wynika, że Brodziński tłumaczył z przeróbki Goethego, a nie z oryginału. Dopiero w wydaniu poezyj z roku 1821 i w następnych wydaniach znajduje się kilka drobnych poprawek, dokonanych najwidoczniej według tekstu Majewskiego[2]). Obok kilku drobnych podobieństw między tekstem morlackim a tekstem Brodzińskiego, mamy zresztą pozatem ogromne różnice, znacznie większe, niż między Brodzińskim a Goethem. Najbardziej charakterystycznym przykładem na stwierdzenie, że Brodziński tłumaczył z Goethego, jest zakończenie poematu. W oryginale, wedł. Majewskiego brzmi ono:

„Kad to czuła Asan Aghinica,
Biełym licem u zemliu uderyła,
Upuł se ie z duszom rozstawiła,
Od żałosti gledaiucz sirote“.

---

[1]) Warszawa, 1821, t. I, s. 55—59; Poznań, 1872, t. I, s. 363—366.

[2]) N. p. wiersz 12 brzmi u Goethego; „Harre mein nicht mehr in meinem Hofe“. Podobnie u Brodzińskiego w pierwotnym tekście z r. 1819: „Nie czekaj na mnie, ani w moim domu...“. W tekście Majewskiego: „Ne czekaj me u dworu biełomu...“, podobnie Brodziński poprawia w wyd. z r. 1821: „Nie czekaj na mnie, ani w białym domu“.

Podobnie wiersz 32:

Goethe: „Als die Frau den Trauer-Scheidbrief sahe,
Küsste sie der beiden Knaben Stirne,
Küsst' die Wangen ihrer beiden Mädchen“.

Brodziński w r. 1819: „Ledwo okrutny list odczytać zdoła,
Daje dwom córkom całunek na czoła,
Całuje w lica obadwa swe syny“.

Majewski: „Kad kaduna knigu prouczyła,
Dwa je syna u czoło lubiła,
A dwie kczere u rumena lica“.

Brodziński. 1821: „Gdy wyczytała taką losu zmianę,
Dwie córki w lica całuje różane,
Całuje w czoło obadwa swe syny“.

U Goethego:

„Wie das hörte die Gemahlin Asans,
Stürzt sie bleich dem Boden schütternd nieder,
Und die Seel' entfloh dem bangen Busen,
Als sie ihre Kinder vor sich fliehn sah!"

Brodziński tłumaczy podobnie, jak Goethe:

„Kiedy to słyszy Azan-Agi żona,
Upadła blada — z bolesnego łona
Uciekła dusza, widząc, jako dziatki
Od własnej swojej uciekały matki".

Odrazu uderza głębokie znaczenie tej zmiany. W pieśni morlackiej zabija nieszczęsną matkę żal, że rozstaje się na zawsze z dziećmi i zostawia je sierotami. Goethe pogłębia ten motyw i wprowadza tragiczny konflikt: oto matka pada trupem, gdy spostrzegła, że nie tylko traci obecność kochanych dzieci, ale co więcej, że straciła już ich serce. Brodziński oddaje to za Goethem z prostotą i siłą zarazem[1]).

Przekład swój dostosowywa Brodziński wiernie do tekstu Goethego. W paru zaledwo miejscach używa mniej silnych wyrażeń n. p. w w. 49: „Ich beschwöre dich bei meinem Leben!" — „Kochany bracie!" (w dalszych wydaniach: „O mój miły bracie!"), albo w w. 25: „Sieh die Schmach, o Bruder, deiner Schwester! Mich verstossen! Mutter dieser Fünfe!" — „Jakaż to, bracie, twej siostrze zniewaga! Od pięciu dzieci oddalił mię Aga".

Kilkakrotnie uzupełnia Brodziński tekst swego wzoru przez własne dodatki. Tu należą n. p.: wiersz 35:

„Ale od małej w kolebce dzieciny
Nie może z gorzkiej odstąpić boleści,
„To się oddala, to je znowu pieści".

„Aber ach! vom Säugling in der Wiege
Kann sie sich im bittern Schmerz nicht reissen".

albo wiersz 38 i nast.:

„Reisst sie los der ungestüme Bruder,
Hebt sie auf das muntre Ross behende,
Und so eilt er mit der bangen Frauen
Grad nach seines Vaters hoher Wohnung".

„Wtem nielitosny brat ją wyprowadził,
Przymusił w drogę i na konia wsadził,
Ze łzami żalu i ze łzami sromu
Wiózł ją do ojca wysokiego domu".

---

[1]) Inne przykłady: w. 84: „A to glieda Junak Asan Ago,
„Ter dozywlie do dwa syna swoja".

„Das beiseit sah Vater Asan Aga,
Rief gar traurig seinen lieben Kindern".

„A ojciec Azan patrzał na to z boku
I tak powiedział z smutnym gniewem w oku".

W późniejszych wydaniach przekładu Brodzińskiego niema znaczniejszych zmian, a te, które są, wychodzą na korzyść przekładu.

Już z przytoczonych wyjątków można zauważyć, jak doskonale utworzył swą przeróbkę Goethe, a jak pięknie i wiernie naśladował go Brodziński. Poeta nasz, pozbawiony od dzieciństwa matki, patrzał na miłość macierzyńską, jak na jakiś świetlany mit, to też ze szczególnem przejęciem przekładał pieśń, która jest przepiękną apoteozą miłości matki. Jest u naszego tłumacza wszystko to, co i u Goethego: a więc i przedziwna prostota i pozorny spokój, pod którym dyszy utajona siła burz; jest i posępna surowość nieubłaganych mężczyzn o silnych nerwach i twardych duszach i wdzięk rzuconej wśród nich subtelnej kobiety, która cała żyje sercem tylko i umiera, kiedy serce to jej zdeptano bez litości; jest wreszcie obraz duszy dziecięcej, mimowolnie okrutnej w prostocie i nieświadomości. Większość tych skarbów obserwacji i uczucia leżała już w oryginale; ale Goethe umiał je wydobyć i przepysznie oszlifować, a Brodziński osadził w prostej ale szczerozłotej oprawie języka polskiego.

Kraków. *Zofja Ciechanowska.*

Z nieznanej korespondencji K. Brodzińskiego.

Zaledwie siedmdziesiąt kilka listów Kazimierza Brodzińskiego dotychczas wydrukowano; stanowią one drobną jedynie cząstkę tych zwierzeń poufnych, dozwalających wejrzeć w przeczystą duszę poety, gotowego zawsze pośpieszyć z radą, pomocą lub z dobrem i serdecznem słowem każdemu z przyjaciół czy też znajomych. Z lat dziecięcych i młodzieńczych zachowała się wcale bogata i ciekawa korespondencja Brodzińskiego z jego siostrą stryjeczną, Szczesną, i z Ambrożym Grabowskim, późniejszy zaś okres życia aż do śmierci w r. 1835 dał nam jedynie luźne listy do kilku przyjaciół i kolegów. Skwapliwie więc korzystam ze sposobności, ażeby wydrukować trzy nieznane dotychczas listy poety; autografy dwóch listów — a mianowicie do J. Krasnosielskiego i Wł. hr. Ostrowskiego — otrzymałem od p. mecenasa Aleksandra Kraushara, trzeci zaś list do Ad. ks. Czartoryskiego otrzymałem od dr. Stefana Wierczyńskiego w odpisie z rękopisu (nr. 5477) Muzeum im. ks. Czartoryskich w Krakowie.

Pierwszy z listów pochodzi z czasów służby wojskowej; datowany jest z Zawied pod Radziminem dnia 1 czerwca 1812 roku, adresowany zaś do nieznanego nam bliżej „Józefa Krasnosielskiego, adjunkta komisarza wojennego, szanownego przyjaciela w Warszawie“. Przesłany

więc był przez okazję. Z biografji młodego sierżanta artylerji znane nam było, iż w połowie roku 1811 z Krakowa wyruszył z swym pułkiem do Modlina i że marszruta prowadziła przez Warszawę[1]); o całorocznem przebywaniu w twierdzy modlińskiej nie mieliśmy żadnych prawie wiadomości, o pobycie w Warszawie, o znajomościach tam zawartych nie dochowała się ani jedna wzmianka, i dopiero teraz list do Krasnosielskiego rzuca na ten okres kilka promieni światła. Oto tekst listu:

Szanowny Józiu!

Jeszcze z tego samego miejsca co i pierwej piszę do Ciebie, spodziewam się jednak, że już więcej nie będę. Mamy rozkaz znowu być gotowemi do marszu w każdym momencie. Dokąd? — Niewiadomo. — Z upragnieniem więc oczekuję drogiej dla mnie Twojej odezwy, bo nie wiem skąd i kiedy znowu będziemy korespondować.

Zechcesz mi donieść o sobie i o tym szanownym domie na Leśnej, którego nigdy bez najtkliwszego żalu i westchnienia, a razem bez uczucia najwyższej[2]) dla niego czci i wdzięczności nie wspomnę. — Powiedz każdej z osób w nim mieszkających stosowny wyraz imieniem moim i zapewnij o moim niewymownym dla Nich szacunku. — Jeźli pozwolą, z najodleglejszych miejsc uczyniłbym zgłoszenie — a nadewszystko żądałbym wiedzieć od Ciebie nazwiska miesca, do którego podobno po S-tym Janie z Warszawy się przeprowadzą. — Na Ciebie wkładam ten obowiązek, abyś dowiedziawszy się o tem, mnie później uwiadomił. Nie przepomnę bowiem skądkolwiek pisać do Ciebie — a[3]) Ty, wiem niezawodnie, że wiernie i statecznie na moje listy odpowiadać mi będziesz.

Pozwól mi w tej słodkiej nadziei zakończyć moje pismo, bo w ten moment występujemy przed Generałem na lustrację broni i amunicji. Całuję Cię najserdeczniej

wierny przyjaciel
Brodziński.

Ale — powiedz też H. —, że Bogusławski nie oddał mi rękopismu i prosił, abym mu go zostawił, — bo mi mówiła o niego, ja w nadziei, że mi odda, przyrzekłem. Tak mnie to zawsze zawodzą najpiękniejsze nadzieje.

Narazie oznaczyć nie możemy, o jakiej to rodzinie. mieszkającej w Warszawie przy ulicy Leśnej, myślał Brodziński, nie wiemy, kto była ta panna H., — lecz są to sprawy drobne; przyjacielskie uczucie czy przelotny afekt miłosny, który zagościł w sercu młodego sierżanta, nie odegrał w życiu jego roli poważniejszej. Wystarczy nam tutaj zaznaczyć, iż już w latach 1811 i 1812 poeta posiadał koło znajomych w Warszawie i ta zapewne okoliczność skłoniła go, iż po odbyciu kampanji napoleońskiej nie pozostał w Krakowie.

Drugi z nieznanych listów Brodzińskiego datowany jest z r. 1829, adresat wprawdzie nie wymieniony, lecz z treści

---

[1]) Ob. A. Łucki: Młodość K. Brodzińskiego, Kraków 1910, s. 79; B. Gubrynowicz: K. Brodziński, Lwów, 1917, t. I, s. 128—31.

[2]) W autogr. zrazu było napisane: najgłębszej.

[3]) W autogr. było pod tem napisane: ale.

pisma wynika, iż był nim Adam ks. Czartoryski, który z poetą kolegował w Towarzystwie Przyjaciół Nauk w Warszawie. Kiedy w początkach grudnia 1829 r. nadeszła z Wiednia do Warszawy wiadomość o zgonie najdawniejszego i wielce zasłużonego członka Towarzystwa, ks. prymasa Woronicza, Czartoryski podjął się napisania mowy pochwalnej, która miała być wygłoszona na najbliższem posiedzeniu publicznem w kwietniu 1830 roku. Cyzelując każdy szczegół tego *elogium* zwrócił się do Brodzińskiego z prośbą o pożyczenie dzieł Herdera i Salvadora. Poeta, przesyłając żądane książki, dołączył list następujący:

Mam honor przesłać J. O. Xięciu tom Herdera o prorokach i tom Salvadore, który wszystko albo z Herdera lub z Eichorna wyczerpał. W naszym wieku, rządzonym dyplomatyką i prozą, nie był i nie mógł być Woronicz prorokiem, ale któż nie czuje, jak niemi się przejął, i jak to przejęcie się z położenia narodu wypływało.

W regestrze pod słowem *Propheten* wskazane stronice, w których Herder o nich traktuje.

Z najwyższą czcią i uszanowaniem
1829 — czwartek. J. O. X-cia
najniższy sługa
Brodziński.

Wymieniony przez Brodzińskiego Józef Salvador był autorem głośnego dzieła p. t. „Histoire des institutions de Moïse et du peuple hébreu". (Paris, 1828); zapewne o tę książkę prosił Czartoryski. „Pochwała J. P. Woronicza" ukazała się w Puławach (1830 r.).

Również sprawa literacka jest treścią trzeciego listu Brodzińskiego. Mianowicie Władysław hr. Ostrowski, młodszy syn Tomasza, prezesa senatu Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego, tłumacz Ossjana i Byrona, przesłał poecie do oceny rękopis swego przekładu byronowskiego „Giaura". Brodziński rękopis przejrzał i odesłał z listem następującej treści:

Jaśnie Wielmożny Mości Dobrodz.!

Za wiele rzeczy mam przeprosić — najprzód: żem pismo moie za długo zatrzymał, lecz miałem sobie obiecany egzemplarz niemiecki, którego dotąd naprożno czekałem, tak musiałem sobie radzić przynajmniej rozwlekłą francuzczyzną. Potem: odsyłam rękopism oszpecony, a może bez żadnej korzyści. Com zmienił lub dodał, tom uczynił nie dlatego, że tak lepiej, ale że mnie się tak zdaje; upoważniła mię do tego życzliwość na rozkazy tak szanowne gotowa i przekonanie, że dla siebie samego tak bym pisał a więcej i inaczej nie mogę.

Równie szczere jest moje zdanie, że ta praca niełatwa, ma wielkie zalety i nierównie wyższe od Dziewicy z Abidos [1]), są miejsca tak piękne, tak naturalnie i z czuciem oddane, iż to jest zapewnie pierwsze u nas tłumaczenie, oddające Byrona w całej jego właściwości. Napisałbym więcej, gdyby się wyrazy moje nie zdawały zdawkową monetą za grzeczności w liście JWPana Dobr. umieszczone.

---

[1]) Przekład „Dziewicy z Abydos", dokonany przez Ostrowskiego, ukazał się w Warszawie w r. 1828.

Boję się tylko czyli Giaur podejrzany przejdzie bez straty Dardanele naszej muzułmańskiej cenzury. Bandera dobroczynności może go cokolwiek ratować.

Bardzobym upraszał o rozkaz lepszego przepisania rękopismu, bo ten jest bez znaków ortograficznych, bez odstępów koniecznie potrzebnych, co poezję Byrona, samą z siebie dość ciemną, ciemniejszą czyni. Pragnę szczególniej, ażeby odstępy wyraźnie i wszędzie odznaczone były, jak to jest w oryginale i w przekładach francuskich, bo wiele ułatwia zwrócenie uwagi na przejścia i zmiany uczuć. — Potrzebne są także przypiski samegoż Byrona.

Jeszcze raz proszę o wybaczenie mojej śmiałości i dziękuję za pamięć o słudze

JWielmożnemu Panu
d. 23 sierpnia 829. najżyczliwszym i uniżonym
Brodziński.

Ostrowski, jako przybrany członek Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie, przedłożył swój przekład „Giaura“ na posiedzeniu grudniowem 1829 roku Wydziału nauk, w druku zaś wydał w roku następnym w Puławach. Było to pierwsze tłumaczenie wierszem, poprzednio, w r. 1828, ukazał się „Giaur“ prozą, w przekładzie Wandy Maleckiej; pracę Ostrowskiego osądziła krytyka pochlebnie, podnosząc jako jej zaletę liczne objaśnienia, jakie tłumacz dodał od siebie. W wydaniu niema wzmianki o współpracy Brodzińskiego, a wszak godzi się o tem zapamiętać.

Lwów. *Bronisław Gubrynowicz.*

Nieznana recenzja przekładu „Fausta“ Klingemanna (1819).

Jedną z najsławniejszych w swoim czasie tragedyj, a właściwie „dram“ romantycznych „Fausta“ Klingemanna przyswoił literaturze polskiej w r. 1819 (Faust, tragedja w 5 aktach, przez A. Klingemanna, z niemieckiego wolnym wierszem tłumaczona. Warszawa, 1819) tłumacz bezimienny, najprawdopodobniej Edward Lubomirski. St. Wasylewski, omawiając twórczość Lubomirskiego (Pamiętnik literacki IX, Lwów, 1910, s. 219—230) pisze, że: „ani słowem nie edezwał się nikt o przekładzie „Fausta“, choć autor bardzo o krytykę, choćby najostrzejszą, prosił“, i przytacza jedynie późniejszą o lat parę wzmiankę Dmochowskiego w (artykule: „Rzut oka na obecny stan literatury polskiej“, umieszczonym w „Gazecie literackiej“, 1822, t. I, s. 3). A jednak istnieje, niezauważona — widać — przez Wasylewskiego, tego przekładu w „Tygodniku polskim“ Kicińskiego na r. 1820 (t. I, str. 213—216) współczesna recenzja[1]).

---

[1]) W roku poprzednim umieszczono w „Tygodniku polskim“ wzmiankę o „Fauście“ Klingemanna, granym wówczas w Wiedniu, jako nowość, przyczem fejletonista traktuje tę sztukę zlekka humorystycznie, pisząc: „Tragedja „Faust“ (Klingemanna) dowodzi, że już czart nie ma żadnej nad nami

Recenzent bezimienny podaje naprzód krótką treść tragedji, następnie wstępuje odrazu na stanowisko krytyczne, pisząc: „Tłumacz, przejęty uszanowaniem dla autora... wyraźnie oświadcza, iż to dzieło jest doskonałem, a rozbierając innych autorów, co również pisali o „Fauście", nad wszystkich, a szczególniej nad Goethego przenosi Klingemanna". Tu czyni autor recenzji zastrzeżenia. Najważniejszy zarzut, jaki stawia Klingemannowi jest ten, że „zrzucił pęta wszelkich przepisów dramatycznych". Jednak nie sam ten fakt potępia recenzent — umiarkowany nowator — lecz to, że zrywając z tradycją, poeta niemiecki nie umiał zastąpić jej nowemi wartościami. „Zgadzam się ja z autorem, — pisze — ...że powinniśmy raczej naśladować wolność Anglików i Niemców, niż skrupulatność Francuzów, lecz im obszerniejsze są środki, tem więcej żądać można w wykonaniu. Kto porzuci zwykłe prawidła, niezwykłemi pięknościami zastąpić je powinien. Tak uczynił Goethe. W swoim „Fauście" wystawił nam istotę nadnaturalną, coś nieodgadnionego, zgoła dał nam takie wyobrażenie, jakie w owych ciemnych wiekach wzbudzać musiał ten sławny czarnoksiężnik". Recenzent nie dostrzega jeszcze filozoficznej głębi „Fausta". Z drugiej strony, choć nie umie tego wyrazić jasno, rozumie już ducha nowej literatury, rozumie konieczność prawdy artystycznej, bez względu na tendencję. Widać to z dalszych słów: „Klingemann chciał być może użyteczniejszym, starał się oddać niemylną karę zbrodni w nadzwyczajnym obrazie, starał się więc... jak najściślej zachować prawdopodobieństwo, lecz w tem właśnie, zdaje mi się, iż uchybił celu, bo, poddając naturalny bieg rzeczy wpływom nadprzyrodzonym, uczynił dzieło swoje mniej moralnem. Faust popchnięty jest w przepaść siłą, której się oprzeć nie może. Co za widok dla biednych ludzi!" — A jednak z drugiej strony: „Wystawienie człowieka, wpadającego z jednego wykroczenia w drugie, żywe odmalowanie, jak ściśle zbrodnie wiążą się z sobą, jak próżnem jest ich liczenie lub odróżnianie, bo kto popełni jedną, już popełnił wszystkie; ta część sztuki jest prawdziwą jej zaletą, jest tryumfem autora". Recenzent przechodzi tu z czysto artystycznej do psychologiczno etycznej oceny.

Dalej następuje krótka i powierzchowna charakterystyka osób, z odpowiedniemi cytatami. Od stanowczego sądu o wartości dzieła Klingemanna uchyla się ostrożny recenzent, kończąc swe sprawozdanie słowami: „Mimo... okropności, sztuka przywiązuje do siebie i do końca utrzymuje uwagę. Z wielką trudnością przyszłoby mi dać o niej zdanie, bo piękności oku-

władzy, inaczej musiałby żądać satysfakcji od p. Klingemanna za uszczerbek swego honoru. Mefistofeles Goethego jest tak grzeczny, jak tylko być może, ale tu wszędzie przebijają grube baśnie w tym przedmiocie między pospólstwem rozsiane". („Tygodnik polski", 1819, t. IV, s. 68, w artykule: „O teatrze".)

pują w części uchybienia, ale jej naśladowania nikomubym nie radził". O przekładzie czytamy tylko: „Przekład z początku mniej gładki, prawie co scena jest piękniejszym, a jeżeli tłumacz, który sam mówi, jest poczynającym, we wszystkich dalszych dziełach w tym samym stosunku postępować będzie, literatura polska pokładać w nim winna wielkie nadzieje". Sąd o przekładzie był zbyt łagodny, ale przepowiednia co do tłumacza wkrótce już zaczęła się sprawdzać, gdy przedwczesna śmierć przerwała rozwój jego talentu.

Szkoda, że recenzent, utalentowany widocznie literat, o szerszych horyzontach, nie wypowiedział swego zdania o ciekawej, niemal rewolucyjnej przedmowie Lubomirskiego do przekładu „Fausta".

Zaznaczyć należy, że przytoczony — niestety przygodny tylko — sąd o „Fauście" Goethego jest w Polsce jednym z pierwszych, a w każdym razie pierwszym bez zastrzeżeń pochwalnym sądem o tem, potępianem [1]) — nie tylko u nas — dziele. Słowa anonima: „Kto porzuci zwykłe prawidła, niezwykłemi pięknościami zastąpić je powinien. Tak uczynił Goethe", zwracając uwagę swą niezwykłością, dowodzą bardziej niż przeciętnego, jak na owe czasy przynajmniej, rozumienia arcytworu Goethego.

Kraków. *Zofja Ciechanowska.*

Niektóre źródła uwag Mickiewicza nad „Jagiellonidą".

Z młodzieńczych rozpraw krytycznych Mickiewicza doczekała się już dawniej rozbioru szczegółowego rozprawa o „Jagiellonidzie". Dokonał tego Piotr Chmielowski w dziele p. t. „Estetyka Mickiewicza". Jakkolwiek praca Chmielowskiego jest bardzo sumienna, wymaga przecie rewizji. Nie tylko w szczegółach sądy Chmielowskiego są nietrafne, ale również ogólny stosunek Mickiewicza do źródeł nie występuje jasno.

W ostatecznych swych wynikach Chmielowski doszedł do wniosków, które nie zgadzały się z własnemi wyznaniami Mickiewicza. Osądzając w rozprawie „O krytykach i recenzen-

[1]) We Francji n. p. St.-Chamaud w „Anti-romantique" (Paris, 1816), określa „Fausta" Goethego, jako „un compose d horreurs humaines, de gaîtes diaboliques et de demence poetique"; A. Pichot w „Uwagach o Manfredzie", 1822, powstaje na bezbożność i niemoralność „Fausta"; Chauvet jeszcze w r. 1828 pisze o „Fauście": „Pour juger il faut comprendre et je declare que les deux tiers de cette tragedie échappent a mon intelligence" („Revue encyclop.", 1828, t. XXXVII, s. 524). Sądy pochlebne, a przynajmniej nieuprzedzone (pomijając P. Stael) pojawiają się tam dopiero po r. 1820. — W innych krajach, jak we Włoszech, jest nielepiej. W Anglji prawdziwe zainteresowanie „Faustem", co prawda odrazu bardzo silne, zaczęło się pod wpływem Carlyle'a dopiero po r. 1830.

tach“ swój płód młodzieńczy, Mickiewicz wyraził się, że przytaczał „obficie list do Pizonów i kurs Laharpe'a“. Chmielowski uważa to wyznanie Mickiewicza za nieścisłe, mówiąc, że „w recenzji Jagiellonidy niema nie tylko przytoczonego, ale nawet wspomnianego ani listu do Pizonów Horacjusza, ani kursu Laharpe'a, ani wogóle żadnego wyraźnie wymienionego teoretyka; są jedynie powoływania się na ogólne prawidła i są myśli, zgodne ze sztuką rymotwórczą Horacego i z kursem francuskiego retora. Z takiem jedynie sprostowaniem słowa Mickiewicza będą prawdziwe“ [1]).

Jak się przekonamy, nieścisłością grzeszy Chmielowski, lecz nie Mickiewicz. Weźmy pod uwagę takie miejsce z rozprawy o Jagiellonidzie:

„W tejże pieśni Kupido, przelatując nad Horodłem, ranił Granowskiego, zabójcę pięknej Elminji; szkoda, że czytelnik, ani o skutkach tego zranienia, ani o zranionym w całym poemacie nic więcej nie posłyszy, nec Deus intersit, etct.“

Jeśli się nie uzupełni urwanego przez Mickiewicza cytatu łacińskiego, całe miejsce będzie niejasne. A jest to właśnie cytat, wzięty z „Listu do Pizonów“ Horacjusza. Za czasów Mickiewicza znajomość poetyki Horacjusza była tak wielka, poszczególne sądy tak bardzo oklepane, że Mickiewicz nawet nie kończy zdania, lecz go tylko w kilku słowach przypomina. Nadto w tem urwaniu zdania kryje się pewien lekceważący ton w stosunku do autora „Jagiellonidy“, który takich elementarnych prawideł nie przestrzega. Zdanie to brzmi w całości:

„Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus inciderit“. (De arte poëtica, w. 191.) Znaczy to: „Poeta nie powinien uciekać się do interwencji boskiej, jeśli rozwiązanie nie ma być godne sił nadnaturalnych“. Przeciw tej regule, sformułowanej przez Horacego, wykroczył właśnie Tomaszewski: ucieka się do pomocy boskiego Kupidyna, a ta interwencja nie tylko nie prowadzi do godnego jej rozwiązania, ale wogóle nie wpływa na przebieg akcji.

Przekonaliśmy się, że jednak Mickiewicz cytuje w rozprawie Horacjusza, a tem samem twierdzenie Chmielowskiego okazuje się fałszywe. W rozprawie o „Jagiellonidzie“ niema więcej zdań Horacjusza, przytoczonych dosłownie. Są jednak tam zdania, które wykazują pewne pokrewieństwo z poetyką Horacjusza. W innej rozprawie Mickiewicza, a mianowicie w rewizji operetki Czeczota znajduje się taki cytat łaciński: Darusne loquatur an heros. Jest to znowu część zdania, wziętego z poetyki Horacjusza, które w całości brzmi: Intererit multum, Darusne loquatur an heros. Znaczy to: Wielka zachodzi różnica, czy mówi służący, czy pan? (Darus jest to imię niewolnika, czyli służącego z komedji Terencjusza). Ten cytat świadczy,

[1]) „Estetyka Mickiewicza“. Lwów, 1898, s. 35.

że Mickiewicz istotnie lubił w młodości powoływać się na przepisy Horacjusza. W tej regule domaga się Horacy, by w poezji zachowywać indywidualne rysy każdej rzeczy. Ten to postulat ma zapewne Mickiewicz na myśli, gdy w rozprawie o „Jagiellonidzie“ chwali, że „każdy rycerz odróżnia się jużto przymiotami, jużto wiekiem i postawą, jużto samem uzbrojeniem“.

Zkolei wypada się nam zastanowić, czy w rozprawie Mickiewicza występuje, jak on sam się przyznaje, bezpośrednia zależność od Laharpe'a? Skoro Mickiewicz przystępował do rozbioru „Jagiellonidy“, musiał przedewszystkiem znać „Henrjadę“ Woltera i jego rozprawę o epopei. Następnie należy pamiętać, że za czasów Mickiewicza najgłośniejszym krytykiem był Laharpe. Jego wielotomowy kurs literatury służył za wzór rozbioru literackiego, za typ krytyki w klasycznem zrozumieniu rzeczy. Jeżeli więc Mickiewicz ośmielał się z rozbiorem swym wystąpić na widok publiczny, musiał znać teorję epopei, zasady stylu poetyckiego i metodę krytyki literackiej. O prawidłach epopei pouczał go Wolter, a zasadach stylu poetyckiego Horacy, metodę zaś rozbioru dawał mu Laharpe. Przedewszystkiem musiał Mickiewicz zaznajomić się z dokonanym przez Laharpe'a rozbiorem krytycznym „Henrjady“ Woltera. Laharpe zarzucał Wolterowi, że przedmiot traktował bardziej, jako historyk, niż jako poeta. Tą samą kwestją Mickiewicz zajmuje się zaraz na wstępie. Zaczyna swój rozbiór od kompozycji, czyli rozpatrzenia budowy, a następnie przechodzi do stylu. Jest to plan, wzięty od Laharpe'a. W roztrząsaniach stylistycznych Mickiewicz jest równie drobiazgowy, jak Laharpe; przechodzi stopniami od strofy do wiersza, do zwrotów i słów poszczególnych.

Skala oceny, stopnie pochwał i nagan, jakiemi się posługuje Mickiewicz, są żywcem wzięte z Laharpe'a: wyrażenie delikatne albo niedelikatne, wiersze płaskie, prozaiczne, wydające pracę i sztukę i t. d. Jednem słowem, rozprawka Mickiewicza pod względem metody jest typem krytyki w duchu Laharpe'a.

Z innych sądów Chmielowskiego o rozprawce Mickiewicza wymaga jeszcze sprostowania kwestja „dziwności chrześcijańskiej“. Jak wiadomo, Mickiewicz stoi na stanowisku, że akcja w epopei musi być interesująca, a taką można ją uczynić tylko przez wprowadzenie motywów cudownych, potęg nadprzyrodzonych. Powstawało zaś pytanie, czy poeci mają się posługiwać mitologją starożytną, czy wyobrażeniami religji chrześcijańskiej? Mickiewicz opowiada się za dziwnością chrześcijańską, a w szczególności radzi poetom wprowadzać do poematów świętych, którzy opiekują się pewnemi narodami, miastami i towarzystwami. Chmielowski przytoczył teoretyków, którzy również godzili się na „dziwność chrześcijańską“ i doszedł do takiego wniosku: „...wśród świata literackiego zgodzono się już wtedy na możność wprowadzenia świętych do poematu z czasów

chrześcijańskich; Mickiewiczowi zatem przyznać należy jedynie pomysł wydzielenia, zaakcentowania i umotywowania roli patronów krajów, miast i pewnych towarzystw“ [1]).

Zdaniem więc Chmielowskiego, pomysł wprowadzania do epopei patronów ma być oryginalnym pomysłem Mickiewicza. To przypuszczenie Chmielowskiego nie jest trafne. Myśl taką rzucił estetyk francuski, Batteux, który pierwszy w tym względzie zajął stanowisko odmienne, niż Boileau. Pogląd ten znajdujemy w obu jego dziełach: „Zasady literatury“ i „Cztery poetyki“.

„Malgré le respect qui est dû aux idées de M. Despréaux, nous ne saurions croire que s'il venait au monde un autre Homère, il ne trouvât pas dans l'histoire de notre Religion une matière capable d' exercer son génie....

„Il mettrait en action, tantôt Dieu lui-même et son verbe, qui a tant d' éclat dans le Poème de Milton; tantôt ses ministres, les Anges des nations, les Génies qui president aux astres, aux fleuves, aux montagnes; tantôt l' Ennemi du genre humain [2]).

Jest więc rzeczą jasną, że Mickiewicz wziął swój pomysł albo wprost od Batteux'a, albo też za czyjemś pośrednictwem, czyli samodzielność swą zaznaczył tylko przez przychylenie się na stronę zwolenników poglądu, przez Batteux'a rozwiniętego.

Cieszyn. *Henryk Życzyński.*

Najdawniejszy, nieznany przekład „Dziadów“ wileńskich na język niemiecki.

Jednym z najbardziej widocznych objawów oddziaływania Mickiewicza na piśmiennictwo b. Galicji austrjackiej w trzecim i czwartym dziesiątku XIX w. (1824—1840) — były przekłady utworów poety na język niemiecki. Objaw to zupełnie naturalny, skoro się weźmie pod uwagę silny związek życia tej prowincji polskiej, gwałtownie germanizowanej, z niemiecką kulturą ówczesnej Austrji, wielki wpływ języka i literatury niemieckiej na żyjące tu wtedy i uczące się pokolenie. Z dotychczasowych prac, zajmujących się Mickiewiczem w Galicji (głównie prof. Bruchnalskiego), oraz z bibljografji L. Kurtzmanna wiadomo, jak wyglądały usiłowania, idące w tym kierunku, i jakie przyniosły owoce. Krótko mówiąc, przekładano w owym czasie w Galicji bardzo obficie mniejsze utwory Mickiewicza, głównie sonety i ballady, dając natomiast z innych dzieł, większych, zaledwie nieliczne wyimki. Praca ta lokalizowała się na łamach „*Mnemosyny*“,

[1]) „Estetyka Mickiewicza“, str. 22.

[2]) Les quatre poëtiques. Paris, 1771, t. II, R. 94.

niemieckiego pisma literackiego, wydawanego we Lwowie przez A. Zawadzkiego, a związana była z piórami Polaków i Niemców (jak: Śliwiński, Czerkas, Pilat, Stroppel i inni).

Poza Galicją i Lwowem, ilość przekładów niemieckich z Mickiewicza była zresztą bardzo nieznaczna, aby nie powiedzieć — znikoma.

Między lwowskiemi tłumaczeniami mickiewiczowskiemi zwrócił już dawniej uwagę na siebie przekład wierszowany fragmentu IV-tej części „Dziadów“ (Gustaw opowiada księdzu scenę w pałacu podczas wesela ukochanej, ww. 918—959), dokonany przez Stanisława Pilata, a pomieszczony w lwowskiej „Mnemosyne“ w r. 1832, Nr. 7. Przy tłumaczeniu tem znajdowała się również wzmianka: że tłumacz posiada w przekładzie niemieckim cały utwór Mickiewicza t. j. (naówczas) część II-gą i IV-tą, i ma nadzieję, iż po należytej poprawie pierwotnej redakcji, odda tę pracę swoją do druku; wyjątek, podany w „Mnemosyne“, pochodzi jeszcze z tej pierwszej, niepoprawionej redakcji. Prócz tego galicyjskiego przekładu Pilata, publikowany był do r. 1832 wogóle jeden jeszcze wyjątek z „Dziadów“ w tłumaczeniu niemieckiem (nieznanego autora), mianowicie w „Blätter für literarische Unterhaltung“ (początek 1-szej sceny II-giej części: „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie...“).

Po wyjściu części III-ciej (drezdeńskiej) zajęli się tłumacze niemieccy przedewszystkiem tą nową częścią, przekładając w latach 1834—1838 kilka z niej wyimków w różnych czasopismach literackich i wydawnictwach niemieckich (nie tylko galicyjskich). Zwłaszcza interesowano się — jak wynika z tych tłumaczeń — opisami Rosji z t. zw. „Ustępu“ Dziadów III, oraz żywiołowym wybuchem „wielkiej improwizacji“. Obok części III-ciej tłumaczono jednak i części dawniejsze, również w skromnych wyjątkach; uwględniano zaś szczególnie sceny początkowe części II-giej (zaklinanie duchów) i „Upiora“, a więc ustępy najmocniej tchnące romantyczną, tajemniczą ludowością.

Całkowitego przekładu „Dziadów“ na język niemiecki nie było naprawdę przez lat kilkadziesiąt, bo aż do ukazania się niezrównanego tłumaczenia Zygfryda Lipinera w r. 1887 (gdy np. „Pan Tadeusz“ miał już kompletny przekład R. O. Spaziera w r. 1836, a potem jeszcze dwa dalsze!). Zachowały się wprawdzie głuche wieści o jakichś trzech rękopiśmiennych, zaginionych przekładach: „młodszego księcia Schaumburg-Lippe“, Juljusza Mendelsona i dra Alberta Weissa, tłumacza „Pana Tadeusza“, o czem u Estreichera i Kurtzmanna — lecz przekłady te nie wydostały się dotąd na światło dzienne. Tłumaczenie zaś Pilata, obejmujące całe „Dziady“ wileńskie, o którem znajdujemy wzmiankę w „Mnemosyne“, również nigdy nie zostało drukiem ogłoszone i zatraciło się bez wieści. Jakie były jego losy, wspomnę niebawem.

Wobec tego niepowodzenia „Dziadów“ w szacie niemieckiej, interesującą będzie może wiadomość o odnalezieniu najwcześniejszego z pewnością tłumaczenia całych „Dziadów“ wileńskich na język niemiecki, tłumaczenia, które wyszło z pod pióra Polaka galicyjskiego już w r. 1829, a powstało w okolicznościach dosyć niezwyczajnych [1].

Znajduje się ono dzisiaj w aktach sądowych Archiwum Państwowego we Lwowie (P. A. Reg. 15. F. 45. N. D. 25), w niewielkim zielonkowatym zeszycie, złożonym z 25 arkusików, zapełnionych niedużem, czystem pismem gotyckiem; zeszyt ten nie jest bruljonem, ale już jakimś „odpisem na czysto“, dalej jednak kreślonym i poprawianym.

Tytuł rękopisu brzmi: „Die | Ahnengeister | übersetzt | aus dem Pohlnischen des Adam Mickiewicz | von | Joseph Dobrzencki“, a rękopis zawiera przekład II-giej i IV-tej części „Dziadów“, poprzedzony bardzo ciekawą niemiecką przedmową dedykacyjną, rzucającą wiele światła na poruszany nieraz stosunek Galicji do Mickiewicza i jego poezji w pierwszych zaraz latach działalności wielkiego romantyka.

Autorem przekładu jest Józef Dobrzęcki, były uczeń gimnazjum samborskiego, później teolog łaciński, literat, wybitny spiskowiec polski i więzień stanu; adresatem dedykacji Jan Remigjusz Müller, Niemiec, były profesor samborski.

Przedmowa tłumacza, osobliwy dokument czasu, nieobojętny dla historyka prądów literackich, — zasługuje na powtórzenie. Oto dosłowny jej tenor w polskim przekładzie:

„Czcigodnemu Panu Józefowi Remigjuszowi Müllerowi, swemu niezapomnianemu wychowawcy, w najgłębszym hołdzie poświęcam [2].

Najdroższy Müllerze!

Nieśmiało tylko waży się moja Muza, pozbawiona Pańskiego dzielnego kierownictwa, złożyć u stóp Pańskich ten niedojrzały plon kilku najszczęśliwszych godzin mego życia. Przyjmij, Panie, te karty, jako dar czystego i wdzięcznością pałającego uczucia,

---

[1]) Za wskazanie tego rękopisu dziękuję na tem miejscu p. dr. Kazim. Tyszkowskiemu.

[2]) W tem miejscu wtrącone motto przedmowy, następujący wiersz niemiecki, prawdopodobnie pióra samego Dobrzęckiego, który próbował się także w poezji niemieckiej. Wiersz ten charakterystyczny jest dla stosunku młodzieży polskiej do Müllera:

„Mehr als Vater! — Wer uns nur
Schuf den Leib zum Erdenleben,
Liess noch nicht der Gottheit Spur,
Hat uns wenig noch gegeben. —
Wer den Geist mit Weisheit speist,
Werth ist, dass er Vater heisst!“

Leichenphantasie auf Pollak's Tod. *J. D.*

które jest zaprawdę zbyt ubogie, aby godniej odpłacić mogło Pańskie prawdziwe i wielkie zasługi, położone około wykształcenia umysłów i uszlachetnienia serc Pańskich wychowanków (w których pamięci nie zagasł jeszcze obraz Pana i nie przepadły te ziarna prawdy, piękna i doskonałości, co je ręką mistrza w młodzieńczych sercach naszych szczepić umiałeś).

Może niejeden weźmie to za złe, że młodzieniec, który wprawdzie może odczuwać wszelką piękność poezji (tego raczą mu jeszcze nie odmawiać!), lecz nie potrafi zmierzyć najgłębszych jej głębin, — tak dalece się ośmielił, że porwał się na przełożenie tego oto arcydzieła polskiej literatury na język niemiecki. Jeśliby gdzieś podniesiono taki zarzut, jestem wobec niego dosyć usprawiedliwiony; bo wcale nie pragnąłem dawać takiego przekładu niezrównanego oryginału, któryby był aż do najdrobniejszych odcieni i aż do najmniejszych słownych szczegółów wykończony, wedle przepisów szkolnej fabrykacji; żywiłem raczej najniewinniejszy i zgoła bezpretensjonalny zamiar: chciałem pełną piersią wdychać ową niebiańską rozkosz, która tak szczodrze rozsiana jest w tym poemacie, aby wpić się całkowicie w tę piękność, w tę niezrównaną doskonałość, aby zatracić się aż do końca w tej boskiej idei, która poetę niezaprzeczenie ożywiała, — zapomnieć o wszystkiem innem, co mnie otacza, jednem słowem w szczęsnem upojeniu odtrącić precz od siebie wszelkie wpływy i przeszkody z zewnątrz.

O! ileż łez ofiarowałem nieszczęsnemu Gustawowi, jakżeż nieraz całemi nocami marzyłem razem z biednym pustelnikiem, którego wszystko, wszystko opuściło na świecie! — Jeśli te zwrotki zdołają tylko jakimś nikłym blaskiem ozdobić postać pustelnika, o ileż bardziej potrafiłyby ją upiększyć moje oczy! — O! Adamie, Adamie, gdyby te tysiące dusz, do których może dotrze Twoje słowo, tak uwielbiały Twego pustelnika, jak ja, o jakąż niekłamaną ofiarą byłoby to dla Twojej pięknej duszy! Wszakże łzy, łzy — to najbardziej woniejąca ofiara dla artystów takich, jak Ty! Lecz dość już o tem! Chciałem sprawić się zupełnie krótko, a oto zszedłem na manowce. Wracajmy więc teraz do rzeczy! —

Wspomniałem przed chwilą, że nie miałem bynajmniej zamiaru kłaść jakiejś wielkiej wagi na ten przekład. Bo czyż wszystko ma się tworzyć i pisać na to, aby wzbudzać zainteresowanie ludzkie? Czy młoda wyobraźnia nie może nas bardzo często unieść tak daleko, że ośmielamy się zbliżyć do jakiegoś genjalnego, nie dadającego się naśladować tworu, aby przecież nasycić tę naszą nigdy nieukojoną, wiecznie łaknącą wyobraźnię? To właśnie było jedynym celem mojej niniejszej pracy.

Co się tyczy samych „Dziadów“, nie będę się wdawał w szczegóły, bo najpierw potrzebaby na to wprost wyczerpującej rozprawy, a powtóre wszelka piękność może być tylko odczutą, nigdy zaś analizowaną i kawałkowaną. W swojej przedmowie powiada poeta wyraźnie, że materję do dzieła zaczerpnął z chrześcijańskiej religji, a to samo może już wskazać, co nowego i doskonałego jest w tym poemacie.

O ile chodzi o sam mój przekład, część II-ga (Dziadów) trzyma się — jak mi się zdaje, — może zanadto trwożliwie oryginału, lecz w zasadzie utrafia w sedno rzeczy. Część IV-ta, z powodu porzucenia szaty rymowanej, utraciła niejedno z swej pięknej przyodziewy; wolałem atoli poświęcić raczej igraszkę (grę rymów), którą można sobie darować, a zyskać zato bogatą treść myśli i uczuć, aniżeli przez nudną gadaninę, która ostatecznie do niczegoby nie doprowadziła, stworzyć jakieś monstrum, nie dające najmniejszego pojęcia o wzniosłym ideale i celu poety, a co więcej zniekształcające utwór i ściągające go, jako kopję, do rzędu jakichś wymęczonych poematów.

Kto zna dobrze język polski i niemiecki, ten wie, że w tym ostatnim rym jest o wiele bardziej wyszukany, gdy przeciwnie w polskim jest on bardziej płynny; ufam więc, że co do tej strony każdy mnie usprawiedliwi. Jeśliby zresztą przekład ten, sam w sobie, był bez wartości, pozostaje mi jednak to przeświadczenie, że nigdzie oryginału nie sfałszowałem. Ponadto było też mojem życzeniem, aby czytelnik niemiecki, który nie miał sposobności czytania oryginału, mógł go znaleźć tutaj, choćby tylko w słabem odbiciu.

Zresztą przekład ten nie jest tyle wiernem odtworzeniem, jak raczej nikłym odblaskiem wieczornym, co pozostał po dawno już zagasłem słońcu.

Na tem kończę moją przedmowę i dedykację zarazem; Ty zaś, Najdroższy Panie, zechciej przebaczyć, że dedykacja tak odbiegła od Twej osoby, a przedmowa zanadto może się wydłużyła.

Pisałem 12 października 1829 r.“

Przedmowa do Müllera ściąga na siebie niewątpliwie baczną uwagę. Najpierw uderza sam stosunek polskiego wychowanka do austrjackiego pedagoga, doprawdy niezwykły: owo poczuwanie się do duchowego synostwa, ta wzmianka o „uszlachetnianiu serc“, o posiewie „prawdy, piękna i doskonałości“, o „ręce mistrzowskiej“, wreszcie zapewnienie o niewygasłej pamięci wychowanków i poufałe, serdeczne superlatywy w odniesieniu do nauczyciela. Niemniej znamienne jest samo zadedykowanie mu przekładu „Dziadów“ i cały ów szczery, rozlewny, niehamowany niczem ton wywodów młodego tłumacza, niby spowiedź przed nauczycielem z wrażeń i przeżyć podczas czytania i przekładania polskiego poematu.

Sprawa ta stanie się odrazu jasną, gdy przeczytamy odpowiedni ustęp z niewydanego dotąd pamiętnika Klemensa Mochnackiego (Rkp. Ossolineum Nr. 3542), ucznia samborskiego w tych właśnie czasach, później także znanego spiskowca i działacza politycznego galicyjskiego [1]).

Mochnacki przedstawia ciężkie położenie, w jakiem znajdowała się młodzież samborska, poddana najściślejszej kontroli, pozbawiona wszelkich rozrywek i przyjemności studenckiego wieku. Literatury polskiej nie znano tu prawie wcale, z niemieckiej czytano stosunkowo dosyć, ale bez wyboru; obok Schillera, Bürgera, Klopstocka, Gessnera i t. p. przeważnie różne „Ritter- und Geister-Geschichten“. Nauczyciele gimnazjalni nie troszczyli się o młodzież. Na takie stosunki trafił właśnie Müller.

„Między nauczycielami w Samborze“ — pisze autor pamiętnika — „był pewien Müller, mąż bardzo uczony, człowiek liberalny, poeta, autor estetycznego dziełka, przystępny dla młodzieży, uprzejmy, kochający młodzież; posiadał piękną bibljotekę niemieckich dzieł, których chcącym czytać rad udzielał. Umiał on młodzież tak zapalić do nie-

[1]) Kartka 1 v — 2 r. Pamiętnik ten, będący pierwszorzędnem źródłem nie tylko do dziejów działań politycznych, ale także do historji szkolnictwa, literatury, teatru i t. d. b. Galicji w latach 1820—1860, wydam z komentarzem w czasie najbliższym.

mieckiej literatury, że niektórzy zaczęli pisać po niemiecku, mianowicie Jan Szymański, prawdziwy poeta, Józef Dobrzęcki, który później „Dziady“ Mickiewicza i inne jego poezje na niemiecki język przełożył. Z tego powodu (t. j. z powodu tej opieki nad młodzieżą) zaczęli nauczyciele inni nienawidzieć Müllera i oskarżyli go przed rządem, że wolnomyślność religijną między młodzieżą szerzy. Z urzędu przeniesiono Müllera do Iglawy, a młodzież zaczęli nękać, prześladować“.

Ustęp powyższy nie wymaga komentarzy. W świetle wspomnień Mochnackiego jawi się nam J. R. Müller, jako jeden z tych, nielicznych co prawda, niemieckich nauczycieli galicyjskich pierwszej połowy XIX w., którzy zapaleni entuzjazmem dla wielkiej poezji niemieckiej, dla przycichającego już romantyzmu, pełni podziwu dla wszystkiego, co piękne i wzniosłe, sami potrochu poeci i esteci, — byli propagatorami takich idei wśród swoich wychowanków, bez względu na to, czy mieli ich kiedyś w niemieckiej Austrji, czy teraz w „rewindykowanej“ polskiej Galicji. Obok apostolstwa poezji, cechowała często tych pedagogów i wybitna wolnomyślność pod względem narodowym i społecznym, a nawet religijnym. Inną podobną postać, również z gimnazjum samborskiego, odnalazł w czasach znacznie późniejszych (około 1840) prof. Bruchnalski (Pamiętnik Tow. Mick. [Pilata], tom VI, str. 286 nst.) w profesorze-Niemcu, Linzbauerze, który opowiadał młodzieży o wielkości i pięknie polskiej literatury, a „Pana Tadeusza“ wynosił ponad Iljadę, Odyseję i Eneidę.

Mając w pamięci zapiskę Mochnackiego o Müllerze, stwierdzoną zresztą przez akta szkolne Archiwum Państwowego (sprawa Müllera i jego przeniesienie przypadły na pierwszą połowę 1827 roku), — rozumiemy też już przedmowę Dobrzęckiego, gorące tony jego dedykacji. Samborzanin, Józef Dobrzęcki — to prawdziwy wychowanek niemieckiego pedagoga-poety; bo Müller zapewne odkrył w swoim uczniu „der I-ten Humanitätsklasse“ (którą prowadził) talent literacki i poetycki, iskrę bożą, którą żywił następnie swojemi radami i książkami, podniecał i rozgrzewał swoim własnym zapałem. Od Müllera — zdaje się — wziął młody Dobrzęcki zamiłowanie do literatury niemieckiej i do przekładania utworów polskich na ten język; częstemu obcowaniu z nauczycielem (co wskazywałaby także i notatka Mochnackiego) zawdzięczał może również tę znaczną biegłość i gładkość w władaniu literacką niemczyzną, tę znajomość jej form i słownika, zręczność w wierszowaniu, wogóle to niemałe wczucie się w ducha i charakter obcej mowy, którem odznacza się jego młodzieńczy przekład. O bliskości stosunku Dobrzęckiego z dawnym mistrzem świadczy także okoliczność, że, w dwa lata przeszło po rozstaniu się z nim, przypisywał mu i posyłał swój przekład „Dziadów“, może z myślą, że staraniem Müllera dostanie się do druku.

Nie bez wpływu Müllera (którego „dziełka estetycznego“ nie udało mi się odszukać) pozostało też prawdo-

podobnie i stanowisko młodego tłumacza do przekładanego utworu, które znalazło tak dobitny wyraz w przedmowie. Wzgarda dla pedantów[1]) i pedantycznego, szkolarskiego sposobu przekładania, przekonanie, że dzieła sztuki nie należy analizować i uczenie nad niem wydziwiać, ale trzeba tylko odczuwać jego piękności i wzniosłe idee (jede Schönheit nur empfinden), wzmianka o „pięknej duszy“ (die schöne Seele) twórcy, wreszcie cały ów ustęp, przedstawiający obcowanie z dziełem przez zatopienie się i pogrążenie na chwilę w boskiej krainie, stworzonej przez poetę, przy równoczesnem zapomnieniu o świecie całym, mierzenie tem intenzywnem odczuciem czy przeżyciem własnem wartości dzieła, nacisk, położony na niekrępowane loty wyobraźni, a wreszcie podkreślenie „chrześcijańskiej religji“ jako źródła natchnień poety, — wszystko to niedwuznacznie przypomina znane poglądy i wyrażenia estetyki niemieckiej, częścią jeszcze przedromantycznej, częścią romantycznej właściwej, bądź też jest echem pewnych wypowiedzeń niemieckich twórców. Za pośrednictwem nauki i rad Müllera, czy też jego bliżej nieznanego „estetycznego dziełka“, zapadły te wyobrażenia i przekonania w umysł jego samborskiego wychowanka.

Przedmowa Dobrzęckiego — zgodnie z zapatrywaniami np. prof. Bruchnalskiego na stosunek Galicji do Mickiewicza w owej epoce — stoi cała pod znakiem młodzieńczego „entuzjazmu i zachwytu, opartego na uczuciu niehamowanem“. Obcowanie z porywającym utworem wieszcza wileńskiego zalicza młody tłumacz do najszczęśliwszych godzin swego życia. On, młodzieniec, jest przekonany, że najlepiej, najtkliwiej odczuwa dzieło, w którem widzi przedewszystkiem poemat wielkiej, a nieszczęsnej miłości. W obfitych łzach i nieprzespanych nocach marzeń, przekazanych romantyzmowi przez czasy sentymentalizmu, święci więc ofiarę uwielbianemu pustelnikowi, jak Dziewczyna z I części „Dziadów“ Gustawowi i Walerji. W jakiemś romantycznem (à la Tieck) zatraceniu się w pięknościach i „duchu“ utworu szuka wyczerpującego do dna zaspokojenia wybujałej wyobraźni i głodnego silnych wzruszeń uczucia. To właśnie podaje, szczerze czy nieszczerze, za jedyny cel swojej pracy. Przekładając bowiem utwór, mógł wnikać głębiej w jego cudowne tajniki i zachwycające szczegóły, w których rozsmakowała się jego bujna fantazja.

W „Dziadach“ upatrywał Dobrzęcki dzieło niezrównane, genjalne, owoc doskonały zamierzeń romantycznych, godny

[1]) W miejscu, w którem autor usprawiedliwia się z przedsięwzięcia przekładu, znajduje się w przedmowie następujący, później przekreślony, ustęp: „Jakiś zimnokrwisty pedant będzie może kręcił nosem i potrząsał głową, mówiąc: „Czego chce tutaj ten młodzieniaszek?“ i będzie pomrukiwał sobie mądrze owo stare przysłowie, że dzisiaj jaja chcą być mądrzejsze od kury“.

ukazania przed światem t. j. przed romantycznemi Niemcami, przed niezapomnianym mistrzem swoim. Czy zdawał sobie istotnie sprawę z „wzniosłego ideału i celu poety“, o czem pisał w przedmowie, — trudno rozstrzygnąć. Lakoniczna wzmianka o „chrześcijańskiej religji“ mówi niewiele.

Gustaw, czy Adam, był dla młodego galicyjskiego tłumacza przedewszystkiem — najnieszczęśliwszym z kochanków, przedmiotem najżywszego współczucia i podziwu; w związku z tem, IV-ta część „Dziadów“ wydawała się mu bez kwestji piękniejszą i bardziej wartościową, niż II-ga, dająca do niej wstęp i oprawę.

Sam przekład „Dziadów“ przedstawia się w opracowaniu Dobrzęckiego nierównomiernie, chociaż — zgóry można powiedzieć — posiada wiele stron dodatnich. Wyszedł niewątpliwie z ręki człowieka, obdarzonego zdolnościami poetyckiemi, znającego dobrze oba języki, posiadającego kwalifikacje na tęgiego tłumacza. Jeśli zważymy młodzieńczy wiek autora, dojdziemy do przekonania, że ma się tu do czynienia z inteligencją niepospolitą, która w korzystniejszych warunkach życia mogła później dopiąć czegoś wyższego. Pochłonęły ją wszakże i starły namiętne działania polityczne.

W przekładzie wysunięto na czoło przedmowę Mickiewicza o Dziadach (Vorwort des Verfassers). Przetłumaczona ona tutaj możliwie wiernie i dosłownie. Wyjątkowo tylko nie udaje się Dobrzęckiemu należyte powtórzenie myśli poety. Nie rozumiejąc np. wyrażenia Mickiewicza, że w obrzędzie „Dziadów“ przewodniczył „koźlarz, huślar, guślarz, razem kapłan i poeta“, odróżnia tu aż trzy osoby: „Tuschenspieler (Zauberer) sammt dem Priester und Dichter (Trovadour)“.

Część II-ga „Dziadów“, przełożona wierszem, udała się daleko lepiej, niż część IV-ta. Czuje to zresztą sam tłumacz, jak można wyczytać między wierszami przedmowy.

Część tę poprzedza naturalnie „Upiór“. W przekładzie tego wiersza-prologu wpadł Dobrzęcki odrazu bardzo dobrze w ton oryginału; tłumaczy jak najwierniej, oddając prawie wiersz za wierszem, nie zmieniając niemal porządku wyrażeń; trafnie stara się utrzymać też charakter oryginału w rytmice i przestankowaniu, chociaż zamiast miary mickiewiczowskiej (11a + 11b + 11a + 8b) użył nieco odmiennej (10 + 10 + 10 + 7) i odrzucił rym. Dokładność, wierność w przekładaniu, stanowiąca główną i widoczną zaletę całego wogóle tłumaczenia Dobrzęckiego, uderza już tutaj czytelnika (zob. próbki w dodatku). Ostatniej zwrotki „Upiora“ w przekładzie naszym brak.

Wspomniałem o udatnym i wdzięcznym przekładzie II-giej części poematu; w niektórych częściach tekstu wypadł on tak, że autor nie potrzebowałby się rumienić nawet wobec przekładu

Lipinera. I znów zaznacza się tutaj szczęśliwa ręka w oddaniu oryginału, tak pod względem treści, jak nastroju, tonu całego i formy wierszowej. Utrafienie w rytmikę mickiewiczowską jest często tak akuratne, że prawie ze słuchania, bez znajomości niemczyzny, możnaby odgadnąć, że recytuje się tu zaklęcia guślarza i rozmowę z duchami. Ośmiozgłoskowiec Mickiewicza jest w znacznej mierze zachowany, chociaż czasem nie było rady i trzeba go było zastąpić innym wierszem. Tłumacz pracował z niezwykłą starannością. Nasz odpis roi się na wielu kartach od krzyżyków, któremi autor znaczył sobie wiersze (nieraz całe ustępy), przeznaczone jeszcze do zmiany, do wygładzenia, czyto dla treści, czy dla formy; znaczną część z nich później poprawił, inne zostały bez ulepszenia. Z tekstu widzimy, jak niejednokrotnie Dobrzęcki nabiedził się, aby jakiemuś wierszowi czy ustępowi nadać kształt jak najlepszy, najbardziej odpowiadający poczuciu oryginału; z mazaniny kreśleń i dopisków wyłania się też często prawdziwie trafny passus przekładu. Nieraz znowu trudności rymowania były tak nieustępliwe, że tłumacz decydował się na wybór wiersza nierymowanego, lub nawet jakąś rytmiczną prozą przekładał rządki wierszów (np. opowiadanie sowy i kruka przy 2-giem widmie); inne miejsca tłumaczył prozą, aby je później kiedyś przewierszować.

Do najudatniejszych ustępów przekładu „Części II-giej" zaliczyć należy: pierwsze zaklinanie duchów (ww. 1–56), niektóre sceny z wyrodnym panem (np. ww. 181—255), całą scenę z widmem Gustawa (ww. 505 nst.) (zob. niektóre próbki w dodatku). Dodaję wreszcie, że piosenka Dziewczyny (ww. 406 nst.) przytoczona jest w oryginalnem brzmieniu Göthego (Die Spröde), a nie w przerobionem brzmieniu mickiewiczowskiem; to samo czyni potem Dobrzęcki z wszystkiemi zapożyczeniami Mickiewicza w IV-tej części „Dziadów". Bez pewnych niedokładności i uchybień, spowodowanych nienależytem rozumieniem tekstu, nie obyło się w przekładzie; jest ich tu jednak stosunkowo niewiele.

Nie tak łatwo poszło Dobrzęckiemu z „IV-tą Częścią", do której taką przywiązywał wagę. Tu tłumacz nie zdołał sobie widocznie dać rady z trudnościami oryginału, z niesforną, mieniącą się treścią, wybuchającą coraz inaczej i w coraz inne ostygającą kształty. Stąd poszły w przedmowie skargi na różnice w rymowaniu polskiem i niemieckiem, stąd ostatecznie odrzucenie formy rymowanej, a wybór wiersza nierymowanego, białego, który przechodzi jednak bardzo często w rodzaj rytmicznej prozy. Czwarta część „Dziadów" przedstawia dla tłumacza na wszelki obcy język — zadanie bardzo ciężkie. Dobrzęcki rozwiązuje je w ten sposób, że stara się przedewszystkiem „nie fałszować oryginału", a więc tłumaczyć jak najwierniej, wiersz za wierszem, dbając istotnie o idealną dokładność. Metoda

jego jest taka, aby mniej więcej każdy poszczególny wiersz przekładu odpowiadał treściowo korespondującemu wierszowi „IV-tej Części Dziadów“. W ślad za tem idzie też upodobnianie się do formy mickiewiczowskiej pod względem długości wiersza, rytmiki, czego jednak nie przeprowadził konsekwentnie; liczne ustępy, w zapędzie do zbyt wiernego oddania tekstu, przybierają z konieczności charakter — jak wspomniałem — jakiejś rytmicznej prozy, nie zawsze zresztą tracąc przez to na sile lub wdzięku. Tylko to wszystko, co Gustaw „śpiewa“ lub wypowiada w kształcie sentencji, formułki, przybrane jest wcale trafnie w szatę rymowaną.

Mimo powyższych uwag, przyznać trzeba, że „IV-ta Część Dziadów“, która musiała kosztować tłumacza niemałą walkę z tekstem, została przez Dobrzęckiego nie tylko wiernie odtworzona co do treści, nastroju i całego zabarwienia uczuciowego, ale pod względem stylistyczno-językowym otrzymała postać naogół nienaganną. Naturalnie i tu dałyby się zarejestrować liczne usterki, polonizmy i t. d., naturalnie przekład Lipinera jest w tym wypadku o całe niebo dojrzalszy, bardziej przemyślany i poetyczny (niema o czem i mówić!), — pamiętajmy jednak, że to płód z r. 1829, praca młodzieńcza, bezmała studencka. W rękopisie naszym „Część IV-ta“ ma znikomą ilość kreśleń i poprawek; wobec odrzucenia rymu i dowolnej dość formy wierszowej, nie wymagała ona takiego gładzenia, jak Część II-ga.

* * *

Przekład „Dziadów“ wileńskich Józefa Dobrzęckiego uznać należy niewątpliwie za udatny, przeważnie dobry (w części II-giej Dziadów niekiedy nawet bardzo dobry), w każdym razie — mimo pewnych cech młodzieńczego jeszcze niewyrobienia — za bardzo dokładny i nie obniżający zbytnio lotów poety. Z przekładem St. Pilata porównywać go niepodobna, skoro przekładu tego nie posiadamy; gdybyśmy jednak chcieli wydawać sąd na podstawie 40-wierszowego ułomku tłumaczenia Pilatowego w „Mnemosyne“, tłumaczenia wierszem rymowanym (13-zgłoskowiec przeważnie, jak u Mickiewicza), bardzo gładkiego, a przytem wiernego, — to, co do „IV-tej Części“, wypadłby ten sąd raczej na korzyść Pilata.

Współcześni oceniali przekład Dobrzęckiego pochlebnie, stawiając go nawet wyraźnie ponad Pilatowym. Kiedy w r. 1832 Ludwik Nabielak, bawiący w Marjahalden w Szwajcarji, zamierzał wspólnie z młodym literatem niemieckim, J. B. Wernerem, przystąpić do wydawnictwa zbiorowego przekładów niemieckich z literatury polskiej (t. zw. „Nordlichter“) i pisał o pomoc w tem przedsięwzięciu do Augusta Bielowskiego, do Lwowa, Bielowski donosił mu, co następuje: „Oświadczam Ci,

że dotychczas nie posłałem Ci „*Dziadów*“ Pilata, „*Sonetów*“ Mickiewicza przekładania Stroppla i t. d.... Wszakoż powtarzam Ci, że mam, gdy Ci to piszę, pod ręką „*Dziady*“ (Pilata), wystarałem się o wszystko bez zaciągnienia jakichkolwiek warunków, kosztowało mię to czasu niemało i zachodu czyli bieganiny, bo Pilat podobno zginął w kampanji (1831 roku), a rękopismu jego po znajomych i przyjaciołach szukać musiałem. Mam tu także drugi przekład „*Dziadów*“ przez niejakiego Dobrzęckiego, wcale niezły, a kto wie, czy nie lepszy od Pilata; mogę Ci obadwa posłać, jeśli zechcesz; tegoż Dobrzęckiego „*Farysa*“ poszlę Ci i „*Sonety*“ Stroppla, lecz tylko dawne...“ [1])

Z tej wzmianki Bielowskiego wynika: 1) że w listopadzie 1832 (data listu) miał on w swoim ręku zarówno cały przekład Pilata, jak i Dobrzęckiego, 2) że przekłady oba miał posłać do wyboru Nabielakowi i Wernerowi, dla ich „Nordlichter“, 3) że przekład Dobrzęckiego cenił sobie wyżej, niż przekład Pilata, 4) że Dobrzęcki nie ustał widocznie w pracy nad przekładaniem Mickiewicza, skoro mowa tu jest o jego przekładzie „Farysa“.

W grudniu 1832 wysłał Bielowski Nabielakowi do Szwajcarji niektóre z przyrzeczonych utworów, wśród nich „Dziady“ St. Pilata, „Sonety“ (5 erotycznych, 1 krymski) w przekładzie Stroppla oraz „Farysa“ w tłumaczeniu J. Dobrzęckiego; wraz z niemi szła i „Marja“ Malczewskiego w oryginale, którą dopiero na miejscu miano tłumaczyć. „Dziadów“ Dobrzęckiego w przesyłce tej nie było; zdecydował się więc Bielowski ostatecznie na wybór przekładu Pilata, prawdopodobnie ze względu na to, że był w całości dokonany wierszem.

Tłumaczenie „Dziadów“ Pilata nie ukazało się jednak w wydawnictwie „Nordlichter“, które ograniczyło się zresztą do jednego tomiku, wydanego w r. 1834 pod nazwiskiem Nabielaka i Wernera [2]), obejmującego przekład „Farysa“, „Grażyny“ i „Konrada Wallenroda“; osobno wydał Werner w r. 1832 w Marjahalden przekład „Zamku Kaniowskiego“ S. Goszczyńskiego [3]). „Dziady“ Pilata przepadły odtąd bez wieści, zapewne gdzieś z puścizną Nabielaka, czy Wernera; a chociaż autor przekładu nie zginął w r. 1831, jak przypuszczał Bielowski,

---

[1]) Te i następne szczegóły czerpię z monografji Wł. Zawadzkiego o „Ludwiku Nabielaku“. („Przewodnik nauk. i liter.“ Lwów, XIII (1885), str. 330, 430, 435, 436 i inne).

[2]) Nordlichter. Eine Sammlung polnischer Dichtungen in's Deutsche übertragen von Ludwig Nabielak und J. B. Werner. Mit Bildern von F. Fellner. Erstes Bändchen. „Farys“, „Conrad Wallenrod“, „Grażyna“. Stuttgart. Fr. Brodhag'sche Buchhandlung, 1834. 8°. 4+158 Stn.

[3]) Estreicher; Kurtzmann (Poln. Literatur in Deutschland, str. 21), Zawadzki, j. w., str. 330.

lecz powrócił do Galicji i długo żył jeszcze we Lwowie[1]), przecież przekładu swego nigdy nie ogłosił drukiem; możliwe więc, że i rękopis, wysłany Nabielakowi przez Bielowskiego, był jedynym rękopisem przekładu, prawdopodobnie bruljonem[2]).

Z listów Bielowskiego domyślać się można jeszcze czegoś innego. Oto, jakkolwiek przekład Dobrzęckiego nie został posłany Nabielakowi i wrócił zapewne do rąk autora[3]), to drugie tłumaczenie jego, mianowicie „Farysa" mickiewiczowskiego, doszło prawdopodobnie do Nabielaka i Wernera. Stąd nasuwa się przypuszczenie, że przekład „Farysa", zamieszczony w I tomiku „Nordlichter" (z r. 1834) — jest właśnie owym przekładem Dobrzęckiego; z powodu niemożności dostania tego wydawnictwa we Lwowie, nie udało mi się sprawdzić stanu rzeczy dokładniej.

Jak dotychczas, przedstawia się nam więc Dobrzęcki w roli tłumacza dwóch utworów Mickiewicza: „Dziadów" wileńskich i „Farysa". Mochnacki pisze w pamiętniczku, że przełożył on „i inne utwory" poety na język niemiecki. Do tych utworów możnaby zaliczyć mianowicie „Odę do młodości", która i jako hymn zwycięskiej młodości mogła nęcić młodego tłumacza, i wyzywała wprost do przekładu, mieszcząc się na czele wyboru pism Mickiewicza w „Polihymnji" Szczepańskiego (1827), skąd niewątpliwie Dobrzęcki także swoje „Dziady" tłumaczył[4]). W znanem miejscu „IV-tej części Dziadów" (ww. 494 nst.) znajdujemy w przekładzie Dobrzęckiego wyimek z „Ody", tak wyglądający:

„O Jugend zum himmlischen Flor,
Höher und höher empor,
Ueber den irdischen Moor!...
Mit sonnigen Blicken der Menschheit sämmtliche Lande
Siehe von Rande zu Rande!"

Kto wie, czy nie mamy tu do czynienia z ustępem z gotowego, zupełnego przekładu „Ody do młodości"?...

---

[1]) St. Pilat był tutaj przez długie lata właścicielem znanego pensjonatu dla młodzieży szkolnej.

[2]) Przemawia za tem i uwaga przy druku fragmentu w „Mnemosyne", że wzięty on jest z tekstu pierwotnego niepoprawnego, który tłumacz zamierzał dopiero poprawić. Wyjątku tego — dodaję nawiasowo — nie mógł naturalnie podać do druku w „Mnemosyne", w styczniu 1832, sam Pilat, wtedy już nieobecny we Lwowie; uczynił to zapewne ktoś z jego „znajomych i przyjaciół", będący w posiadaniu rękopisu przekładu.

[3]) Bardzo możliwe, że jest to właśnie nasz zeszyt z „Dziadami", który z papierami Dobrzęckiego dostał się do sądu, a potem do Archiwum.

[4]) „Polihymnja" wyszła 1827, wtedy też zapewne (1827—28) zabrał się Dobrzęcki do przekładania „Dziadów". Z zestawienia rękopisu Dobrzęckiego z tekstem „Dziadów" Polihymnji wynika bowiem, że samborski poeta stąd właśnie przekładał. Przekonywa o tem zwłaszcza wysunięcie przedmowy Mickiewicza przed „Upiora", oraz interpunkcja i pewne właściwości w drukarskiem rozmieszczeniu tekstu.

Tyle o działalności literackiej Dobrzęckiego w związku z odszukanym przekładem. Dalszemi kolejami życia tego galicyjskiego literata-spiskowca zajmować się na tem miejscu nie będę. Zanotuję tylko kilka etapów wybitnej spiskowo-patrjotycznej działalności Dobrzęckiego, w której dopatrzyć się można często pewnych także zainteresowań i nastrojów literackich. W latach 1832—34 wmieszany jest on z Kazim. Turowskim (znanym wydawcą „Bibljoteki"), nauczycielem Brykiem, Kmicikiewiczem i innymi, w sprawę przemyskiego „Towarzystwa uczonych" czyli t. zw. „Senatu". W r. 1834 spotykamy go równocześnie w głośnym procesie Zakładu Ossolińskich o nielegalną literaturę polską („Księgi Pielgrzymstwa" i t. d.) wraz z Augustem Bielowskim i Emilem Korytką, przyczem ci trzej właśnie są „zum strafgerichtlichen Verfahren und Verhafte geeignet"; prócz nich wchodzili w tę aferę Turowski, Markjan Szaszkiewicz, dawny kolega samborski i uczeń Müllera, Jan Szymański i inni. Później, we wszystkich działaniach spiskowo-rewolucyjnych i patrjotycznych galicyjskich aż po r. 1848 przewija się nazwisko Dobrzęckiego zarówno w aktach urzędowych (Archiwum Państwowego), jak w zapiskach i pamiętnikach uczestników. Studjów teologicznych (łacińskich), którym oddawał się we Lwowie po roku 1830, Dobrzęcki nie ukończył; mieszkał później, zdaje się, w Samborze, czy w Samborskiem, na obwody: samborski, sanocki i przemyski rozciągając swą patrjotyczną czynność. Był wybitnym działaczem „Stowarzyszenia ludu polskiego" i innych tajnych towarzystw, organizował Samborszczyznę w tym celu. W r. 1837 brał czynny udział w tajnej pracy młodzieży gimnazjalnej samborskiej wraz z Kasprem Cięglewiczem (t. zw. spisek i proces Popiela i tow.). Niejednokrotnie był śledzony, aresztowany i stawiany przed sąd. W r. 1848 pośredniczył, jako Samborzanin z nad granicy, w porozumieniu organizacyj galicyjskich z Kossuthem i Węgrami, posłował w tej sprawie na Węgry. To tylko parę szczegółów, nie dających miary żywego uczestnictwa Dobrzęckiego w polityczno-narodowej działalności owych osobliwych gorących lat [1]).

Działalność literacką porzucił prawdopodobnie w tym czasie, nie występywał z nią przynajmniej nazewnątrz. Pochłonęła go całkowicie uporczywa, namiętna praca dla przyszłości narodu.

---

[1]) Bliższe szczegóły o Dobrzęckim znaleźć można przedewszystkiem w aktach procesów politycznych z lat 1834—1848 w Archiwum Państwowem we Lwowie. Nadto zob.: Krajewski: Tajne spiski w Galicji; M. Terszakoweć: Ukr. Ruśkij Archiw, t. III (Lwów, 1907); Pamiętnik K. Mochnackiego j. w.

DODATEK.

(Ze względu na dość znaczne rozmiary notatki, ograniczam się w tej części tylko do kilku wyjątków).

I. Der Vampyr (Upiór).

Nicht schlägt das Herz und eisig ist die Brust,
Die Lippe bleich, das Aug' geschlossen zu;
Noch auf der Welt, doch für die Welt nicht mehr!
Wie heisst der Mensch? — ein Todter.

Doch sieh! der Hoffnung Geist flösst Leben ein,
Und Strahlen reicht ihm der Erinnrung Stern,
Der Todte kehrt in's Jugendland zurück,
Das teure Antlitz suchend.

Und wieder pocht, doch eisig ist die Brust,
Und Mund und Auge stehen weit heraus,
Und wieder auf der Welt, nicht für die Welt;
Wie heisst der Mensch? — Vampyr.

Die nah' am Kirchhof wohnten, sagen aus,
In jedem Jahr erwache der Vampyr,
Am Seelenfeste spreuget er die Gruft
Und schreitet unter Menschen.

Dann kehret er, wenn man die Glocken rühret
Zum vierten Sonntag, kraftlos bei der Nacht,
Entschlummert in der Gruft, mit blut'ger Brust,
Als wär' sie heut' zerrissen.

Vom Nachtmensch giebt's der Sagen voll,
Es leben die, die ihn begraben, noch;
Verschwunden in der Jugend, spricht man laut,
Hat er sich selbst ermordet.

Er leidet ew'ge Strafen jetzt gewiss,
Denn traurig klagt und Flammen strömt er aus;
Unlängst hat ihn ein alter Sakristan
Gesehen und belauschet.

Er sagt, sobald die Erde der Vampyr
Verliess, rollt' er das Aug' zum Morgenstern,
Zusammenschlug die Hände und so brach
Aus kaltem Mund die Klage:

„Verdammter Geist! warum fachst du im Schoss
Fühlloser Erd' den Lebensfunken auf?
Verdammter Strahl! erloschen und warum,
Warum mir wieder leuchtest?

Gerechter, dennoch fürchterlicher Spruch!
Sie wieder seh'n, erkennen, trennen sich;
Zu leiden jährlich, was ich litt, wie ich
Geendet, zu beenden.

Um dich zu finden, irren durch den Schwarm,
Aus einsamer Verborgenheit entschlüpft;
Doch acht' ich nicht den Menschengruss, all dies
Erfuhr ich noch am Leben.

Sahst du mich an, musst' ich als Bösewicht
Die Blicke kehren; hörte oft dein Wort,
Ja, Tag für Tag, und musste Tag für Tag
Wie stilles Grab nur schweigen."

i t. d. i t. d.

II. Die Ahnengeister. Zweiter Teil.

a) Początek.

Chor:

Tiefe Nacht und tiefe Stille,
O! wer löset uns die Hülle?

Der Zauberer:

Schlüsst die Tür von der Kapelle,
Stellt euch um den Sarg herum;
Keine Licht — und Lampenhelle;
Hängt das Bahrtuch Fenstern um.
Dass nicht blasser Mondenschein
Durch die Öffnung fall' herein.
Frisch getan, nur mutig zu!

Anführer des Chors:

Wie gesagt in einem Nu.

Chor:

Tiefe Nacht und tiefe Stille,
O! wer löset uns die Hülle?

Der Zauberer:

Kommt ihr, Fegefeuerseelen!
Sei's an welchem immer Ort:
Wenn ihr wo im Peche bratet,
Wenn ihr wo in Flüssen watet,
Wenn, um euch noch mehr zu quälen,
In ein nasses Holz gebohrt,
Da euch Glut im Ofen zehrt,
Weint und winselt jämmerlich;
Alle zur Gemeinde kehrt!
Die Gemeinde sammle sich!
Seht! wir feiern heut' die Ahnen!
Steigt herab, herab, ihr, Manen,
Hier Almosen, hier giebt's Messen,
Auch zu Trinken, auch zu Essen.

Chor:

Tiefe Nacht etc.

Zauberer:

Gibt mir eine Handvoll Lein,
Wann ich zünd', mit Pfeilesschnelle,
Fliegt hinauf der lose Schein,
Schiebt ihn leicht aus halber Kehle.
So facht ihn an, so facht ihn an,
Bis er im Wind verbrennen kann.

Chor:

Tiefe Nacht etc.

Zauberer:

Früher ihr, ihr leichten Seelen,
Die in diesem Erdental,
Wo wir trübe Stunden zählen,
Voll von Elend, Schmerz und Qual,
Schnell erblitztet und verblitztet.

(Brak jednego wiersza).

Die von euch in Lüften schleichen,
Trafen nicht zum Himmeltor,
Mit den leichten, hellen Zeichen
Wir beschwören, laden vor.

Chor:

Sagt, o! sagt, was ihr entbehret,
Was ihr wollt, was ihr begehret?

Zauberer:

Seht, ach, seht doch in die Höh',
Was glänzt dem Gewölb' in Näh'?
Sieh', mit gold'nen Federchen
Flattern dort zwei Kinderchen.
Wie Blättchen mit Blättchen im Flug,
So kreisen die Kirche sie um;
Wie Täubchen mit Täubchen im Zug,
So Engelchen tändeln herum.

i t. d. i t. d.

b) Scena z widmem Gustawa.

Zauberer:

Nun alle Seelen sollt mich hören,
Jede einzeln, aber all'
Will ich einmal noch beschwören!
Wählt euch hier dies kleine Mahl:
Handvoll Linsen, handvoll Mohn
Streut an jeder Eck' davon!

Chor:

Greift, o! greift, was ihr entbehret,
Was ihr wollt, was ihr begehret.

Zauberer:

Offen steh' nun die Kapelle,
Voll von Licht — und Lampenhelle!
Horch! es kräht der Hahn, die Mitternacht
Ist vorbei, das Opfer schon vollbracht.
Nun erwähnt der Väter Taten.
Halt...

Chor:

Was zeigt sich?

Zauberer:

Noch ein Schatten.

Chor:

Tiefe Nacht etc.

Zauberer:

(Zu einer Landdirne)

Sieh! Schäferinn, im Schwarzen dort...
Steh' auf', denn ist es nur ein Schein?
Sitzst du an einem Grabesort?...
O! Kinder schaut, um Gottes Willen!
Tief, tiefer sinkt der Boden ein,
Und blass steigt ein Gesicht hervor,
Sein Schritt verweilet bei Florillen,
Und sich an ihrer Seit' verlor.
Sein Antlitz kehrt es zu Florillen,
Weiss die Gewänder, bleich die Wang,
Wie Schneegeflock nach neuem Jahr.
Sein Blick in ihrem Blick versank,
So ganz, so wild und starr.
Doch seht, was er um's Herz sich wand!...
Seht doch die Purpurspanne wallen, —
So wie eine Purpurband,
Wie eine Schnur Korallen,
Und von der Brust bis zu den Füssen fallen.
Was soll denn das bedeuten?
Er zeigte auf sein Herz von weiten,
Doch nichts sagt er zur Schäferinn.

Chor:

Was soll denn das bedeuten i t. d.

Zauberer:

So sag, was brauchst du, junger Geist,
Kommst du zum Himmel auf?
Willst Messe du zu Gott hinauf?
Willst du, dass man dich speist?
Milch und Kuchen haben wir,
Frücht' und Beeren wähle dir!
So sag, was brauchst du, junger Geist,
Kommst du zum Himmel auf?

(Die Erscheinung schweigt).

Chor:

Tiefe Nacht etc.

Zauberer:

Gib zur Antwort, bleich Gesicht!
Willst du denn gar sprechen nicht?...

Chor:

Willst du den gar sprechen nicht?...

Zauberer:

Verschmähst du unsern guten Sinn,
So zieh' in Gottes Namen hin,
Und wer die Bitte möcht' verhöhnen,
In Vaters und des Sohnes Namen!
Siehst du das Kreutz des Herrn?
Du greifst nach Speis', nach Trank nicht zu,
So lass uns denn in Ruh',
Husch, husch, husch, husch,
In's Feld und Busch!

Chor:

Und wer die Bitte möcht' verhöhnen i t. d.

Zauberer:

Das ist doch ein hässliches Gesicht!
Geht nicht fort und spricht gar nicht!

Chor:

Geht nicht fort und spricht gar nicht!

Zauberer:

Verdammte oder fromme Seele!
Verlass die heilige Kapelle!
Noch offen steht der Boden,
Woher du kamst, so gehe dort,
Denn sonst vordamm' ich dich in Gottes Wort.

(nach einer Pause)

Hinaus, hinaus! in Nacht und Graus!
Versink' und lösch' auf ewig aus!

(Die Erscheinung steht).

Das ist doch ein hässliches Gesicht!
Schweiget und versinket nicht!

Chor:

Schweiget und versinket nicht!

i t. d. i t. d.

III. Z „Części IV-tej“.

a) Rozstanie.

Noch vor der Seele steht mir dieses Abschieds Bild,
Ich denke noch, im Herbst, bei Abendkühle,
Abreisen sollt' ich morgen..., schweife in dem Garten,
Tief in Gedanken, in Gebeten, sucht' ein Schild,
Das von Natur so weiche Herz zu hüllen,
Und auszuhalten ihren letzten Scheideblick!
Ich irrte durch's Gestrüpp, wo mich die Augen trugen.
Es war die schönste Nacht! ich denk' es heute noch:
Paar Stunden noch vorher, da strömt' herab ein Regen,
Die ganze Erde schimmerte von Perlentau,
Gleich einem Schneemeer wickelt sich um's Tal der Nebel;
Hier sättigte mit Lawa sich eine schwere Wolke.

Dort äugelte der Mond, wie durch ein Fenster, nieder;
In ihrem Nachtlauf Sterne im Azur sich tauchen.
Ich blick', wie über mir das Morgensternlein flimmert;
Bisher kenn' ich es gut, wir grüssen einander täglich!
Ich blick' herab... auf die Alee... sieh, dort bei der Laube,
Erblickte ich sie unerhofft!
In einem Kleid weiss unter dunklen Bäumen;
Stand sie am Ort, der Grabessäule gleich,
Dann flog sie leicht, wie Zephyrsflattern.
Den Blick zur Erd' gesenkt... sah sie zu mir nicht auf!
Und ihre Wangen todtenbleich...
Ich biege mich, blick' seitwärts hin,
Und sieh' im Auge eine Zähre:
Da rief ich: morgen, morgen reis ich ab!
„Leb wohl!" sagt sie ganz leise; kaum vernahm ich's,
„Vergiss!..." Ich soll vergessen?... o! leicht, zu befehlen!
Befiehl, o! Liebste, deinen Schatten zu verschwinden!
Und dass sie auch vergessen deinen Leib zu folgen!...
Befehlen ist es leicht!
Vergiss!!

(Er singt).

Hör' auf zu schluchzen, dich zu betrüben,
Schlag' jedes seine Pfade ein,
Ich will dich ewig, ewig... (er bricht ab) erwähnen,

(er schüttelt den Kopf)

(singt)

Doch dein kann ich nicht sein!...
Was nur erwähnen?... morgen, morgen reis' ich ab!
Ich greife nach den Händchen, drück' sie auf die Brust.

i t. d. i t. d.

b) Kobieto! puchu marny!...

O! Weib, du eitles Nichts! du luftige Gestalt!
Sieh', Seraphim beneiden deine Form,
Doch schwärzer ist die Seele, schwärzer als!...
So hatte dich das Gold verblendet
Und Ehrenblasenglanz, inwendig hohl!
O! dass!... was du berührst, in Gold zerrinne;
Wohin du nur dein Herz und Lippen wendest,
Umfasse, küsse kaltes Gold!
Und wenn mir gleich die Auswahl stünde frei
Vnd ein noch nie gesehen Mädchenbild
Solch Muster niemals noch die Gottheit zeigte,
Weit schöner, als der Engel Angesicht,
Als alle meine Träume schöner noch,
Noch schöner als die Dichterideale,
Und schöner, als du selbst... ich tausche sie für dich,
Nur für die Süsse eines einzigen Blickes!
Ach! und wenn ihr zur Mitgift,
Alles Gold des Tagus strömte nach,
Wenn selbst das Himmelreich;
Ich tausche sie für dich!...
Gar keine Rücksicht würde sie gewinnen,
Wenn sie für so viel Gold und Schönheit
Nur bitten möcht' dass ihr Geliebter

Geringen Teil des Lebens weiht,
Der ganz für dich vergebens opfert!
Wenn um ein Jahr, um halbes Jahr sie bittet,
Wenn nur ein einziger Scherz,
Ein einziger Augenblick mit ihr,
Ich will nicht, nein! fort, fort mit dem Vertrag.

(streng)

Und du, gleichgültig und mit kaltem Herzen
Sprachst mein Verderben aus,
Und zündetest die wilden Flammen,
Womit die Kette, die uns knüpft, umzischt,
Die zwischen uns mit ew'ger Hölle lodern
Zu meinen ew'gen Qualen!
Ermordet hast du mich, Verrätterin!
Die Himmel werden Strafe an dir nehmen!
Ich selbst... will unbestraft nicht lassen,
Ich geh', ihr Grausamen erzittert!

(er zieht den Dolch und ironisch rasend)

Den Flimmer trag' ich für erlauchte Herren!
Mit diesem Dinge da
Zieh' ich Wein zu hochzeitlichen Toasten...
Ha! Missgeburt vom Weibe!
Um deinen Hals schling' ich die Todeskränze,
Ich geh', als Eigentum zur Hölle reissen,
Ich geh'!... (er weicht zurüch und sinnt) o nein, nein... nein, um sie [zu morden,
Da braucht man etwas mehr als erster Satan sein!
Hinweg du Eisen! (er steckt ein)...
i t. d. i t. d.

Lwów. *Stanisław Łempicki.*

Przyczynki Mickiewiczowskie.

I.

Poprawki do chronologji listów Mickiewicza i Towiańskiego (z lat 1841—7).

Ktokolwiek podejmie się trudu nowego, na autografach opartego, wydania korespondencji Mickiewicza, stawać będzie często wobec zagadki chronologicznej: poeta nie dbał o daty i „natrętnym szperaczom" pozostaje tylko droga zestawiań i analizy porównawczej. Daty listów z paryskiego wydania „Korespondencji" zrewidował przed laty M. Reiter[1]) i wydając „Listy i przemówienia"[2]), wprowadził w nie ład lepszy. Pozostawił jednak liczne błędy „Współudziału", daty błędne lub dowolne, które ogromnie utrudniają szczegółowe badania nad dziejami towianizmu.

[1]) „Chronologja listów A. Mickiewicza". (Sprawozdanie dyr. gimn. w Podgórzu, 1903.)
[2]) Dzieła Wszystkie Adama Mickiewicza wydali Tadeusz Pini i Marjan Reiter. We Lwowie. (T. X—XII. Listy i Przemówienia wydał i objaśnił M. Reiter.)

Przyszłym wydawcom korespondencji poddaję kilkanaście poprawek i wątpliwości.

Zaczynam od listów Mickiewicza. (Strony według „Listów i Przemówień“ (tom II, „Dzieł Wszystkich“ XI), a w nawiasach — według „Współudziału“).

Str. 332—3. (W. 44—5.) Do Domeyki z „12 oktobra 1842“ — ma być: **1841**, (co już Reiter w przypisku uznał za prawdopodobne): *a*) Mickiewicz wzmiankuje o liście ostatnim, w którym zachęcał przyjaciela do powrotu (list z 7 maja 1841); *b*) pisze o przepowiedni „człowieka z Litwy“, ogłoszonej przed dwoma miesiącami; *c*) w liście do Domeyki z lutego 1842 (data hypotetyczna, lecz trafna) jest wzmianka, że Mickiewicz już pisał doń o „człowieku“.

Str. 343. Do Ecksteina z „2 grudnia“ [1842] — ma być: **1840**. Prosi go o niemiecki przekład pieśni serbskich, podobnie jak w liście do Zaleskiego z tego samego dnia (str. 257: data „25 grudnia 1840“, poprawiona przez Tretiaka na: 2 grudnia).

Str. 367—8. (W. 86—7.) Do Gutta z „15 maja 1843“ — ma być: **15 czerwca**: *a*) Ostatnia lekcja Quineta, wzmiankowana tu, odbyła się poprzedniego dnia: 14 czerwca[1]). *b*) Posyła kopję listu Charvoza, zapowiedzianą w liście z 21 maja.

Str. 376. Do Karola Sienkiewicza „Pismo można drukować“... należy do biletów z **maja 1843**: lekcja „23“ to lekcja 23 maja.

Str. 379—380. (W. 97—8.) Do Gutta „3 Julii 1843“ — ma być: 3 **Junii**: *a*) Medale przyjęto właśnie 3 czerwca (por. przemówienie str. 373—4); *b*) Lekcja „wczorajsza“ to lekcja z 2 czerwca, w lipcu już lekcji nie było; *c*) „Michelet kurs swój zamknął“, ostatnia lekcja Micheleta odbyła się 1 czerwca[2]).

Str. 437. (W. 171—2.) Do Towiańskiego. „Współudział“: „16 junii“ (1844). Ponieważ datę dnia można uważać za błąd drukarski (list poprzedzający ma datę „17 junii“), Reiter drukuje: „17 junii“. Jest to odpowiedź odwrotna na list Towiańskiego z 15 maja (W. 165—6). „Na listek dzisiejszy Mistrza słowo odpisuję“. Albo list T. albo list M. ma fałszywą datę miesiąca, prawdopodobnie ten drugi.

Str. 440—1. (W. 177—8). Do Towiańskiego. „August 1844“. List jest z ostatniej dekady lipca (między 23 a 25)[3]): *a*) Podaje wątpliwości co do francuskiego tekstu „Listu Chodźki“, o co prosił go Mistrz w liście z 18 lipca (W. 174). *b*) Towiański na list ten odpowiada 30 lipca (W. 175—6).

Str. 479. Do Scovazzi'ego: „B. d. Juin 1845“. Datę można określić na **20—23 czerwca**, najprawdopodobniej na 23:

---

[1]) Michelet et Quinet: Des Jesuites. 1843, str. 261.

[2]) Tamże, str. 97.

[3]) Zauważył to również Pigoń: A. Towiański. Wybór pism i nauk, str. 86.

a) Mickiewicz przybył do Lozanny 20; *b*) Januszkiewicz donosi 24 czerwca, że poprzedniego dnia Scovazzi interwenjował w jego sprawie[1]).

Str. 485—6. („Korespondencja“ II, 161.) Do Czyżowa: „Paris 4 Juillet 1845“. Data zbyt wczesna, może 14? Poeta przebywał wówczas w Lozannie i dopiero 12 lipca stanął w Paryżu[2]).

Tom III, str. 8. (W. II, 17—18.) Do Towiańskiego „8 stycznia 1846“ — ma być: **1847**. Prosi o wyjaśnienia co do listu Towiańskiego w sprawie drukowania „Biesiady z bratem Karolem“. List Towiańskiego z 30 grudnia 1846 (W. II, 62—3).

Niektóre ze „Słów Adama Mickiewicza“, choć wydane z autografu, są tylko kopją nauk Towiańskiego lub przekładem „Słów“, ogłoszonych na innem miejscu.

Str. 346. (W. 64.) „Odpowiedź A... M... na zapytania“. B. d. — [1842?] z autografu — jest prawie identyczna z autografem Towiańskiego, podanym z przypuszczalną datą 1846 (?). (W. II, 35—6).

Str. 396. (W. 120). „Słowa brata Adama udzielone Kołu na piśmie“. „4 listopad 1843“ — są to właściwie słowa Mistrza, objaśnione potem przez Mickiewicza (398—400 = W. 124—5). Zauważył to już wydawca Reiter, ale niepotrzebnie osobno przedrukował.

Str. 424. (W. II, 216—7). „Do Koła Francuskiego“ jest tłumaczeniem francuskiem „Słów A. M.“ z 20 kwietnia (422 = W. 163—4) i 10 kwietnia (418—9 = W. 155).

Str. 425—6. (W. II, 217—8.) „Słowa A. M. do Koła Francuskiego“, „b. d. [1844?]“ są tłumaczeniem „Słów“ z 4 maja 1844 (423 = W. I, 164—5) i zostały udzielone Kołu Fr. niewątpliwie następnego dnia na uroczystym obchodzie rocznicy śmierci Napoleona, podobnie jak „Słowa“ poprzednie i dłuższe przemówienie: „Jésus Christ, en donnant le Verbe“... (426 n. = W. II, 218 n.)

Oba powyższe „Słowa“ będą musiały wejść do wydania krytycznego i w tekście polskim i w francuskim (oczywiście już bez nowego polszczenia tekstu francuskiego, co zgoła niepotrzebnie robił tłumacz „Listów i przemówień“).

Przechodzę do l i s t ó w T o w i a ń s k i e g o ze „Współudziału“.

Str. 16—17. Do Mickiewicza „14 marca 1842“ — ma być: **1843**: *a*) Mistrz zarządza „spółkę duchową“ na 17 marca, donosi, że wezwał do niej Pierre Michel'a. Ten ważny

---

[1]) A. Begey: Action et souvenirs.... Romuald Januszkiewicz. Turin, 1913. Str. *a*) 14, *b*) 16.

[2]) „Przybyłem do Paryża dwunastego“ (L i s t y, str. 487). Toż samo zapisuje Goszczyński. (Wasilewski: Śladami Mickiewicza, str. 295.)

obrzęd odbył się 17 marca 1843 (opisany przez Goszczyńskiego[1]); *b*) „Dołączające się wezwanie“, które Towiański każe odczytać, nosi datę właściwą: „14 marca 1843“ (77—8).

Str. 19—20. Porządek dwu krótkich listów do Mickiewicza trzeba odwrócić. Data „3 kwietnia 1842“ fałszywa; oba napisane przed Welkim Czwartkiem, który wówczas przypadał 24 marca. W dzień Zmartwychwstania Towiański zaczął służbę wobec emigracji w domu poety.

Str. 36—7 i 107—8. Pismo do Koła ogłoszone dwukrotnie: raz z datą „5 sierpnia 1842“, drugi raz „5 sierpnia 1843“. Właściwą jest data druga; pismo to bowiem jest niejako manifestem Mistrza przed wyjazdem do Rzymu.

Str. 135—6. Do Mickiewicza „23 lutego 1844?“ ma być — **1843.** Jest to odpowiedź na list Mickiewicza z lutego 1843 (Listy 357 = W. 75), który donosił mu o wyjeździe panny Cassini i o zorganizowaniu siódemek.

Str. 168. Do Mickiewicza, „B. d. maj. 1844?“ Należy zapewne odnieść do **wiosny 1843**: *a*) Wzmianka o Semeneńce może być w związku z listem z marca 1843 (76—7); *b*) słowa o księżach i paszporcie są zrozumiałe tylko wtedy, gdy Towiański gotował się do „służby“ w Rzymie.

Str. 179—80. Autograf Towiańskiego z ogólnikową datą „1844“, plan „Listu Chodźki“, pochodzi z **maja.** Donosi o nim 1 czerwca: „Plan obszerniejszy osnowałem“ (str. 170).

Korespondencja w sprawie „Listu Chodźki“, a więc w sprawie ściśle określonej, której rozwój można śledzić dokładnie, oświetla nam jaskrawo, jak niebezpiecznem byłoby zawierzać układowi „Współudziału“: na siedm pism — dwa umieszczone są fałszywie. Czy takiego „przetasowania“ nie będzie trzeba stosować częściej?

Dodajmy jeszcze, że przy kontrolowaniu tekstu i dat pism i rozmów Towiańskiego z przed 1848 (głównie w sprawach francuskich), znaczne usługi mogą dać t. zw.: „Extraits des notes particulières“ przy końcu „Współudziału“. Otrzymujemy w nich albo drugą kopję oryginałów francuskich albo tłumaczenia tekstów (także z t. zw. „Notatnika“ Stefana Zana, ogłoszonego przez Nehringa).

II.

Przekłady z Emersona w t. zw. „Zdaniach Mickiewicza do A. Chodźki“.

Rola, jaką „Essays“ Emersona odegrały w życiu duchowem Mickiewicza, nie jest jeszcze należycie oceniona, pomimo istnienia paru studjów o tym przedmiocie. Zadziwiająca zbieżność

[1]) Wasilewski, j. w., str. 289.

poglądów na najistotniejsze zagadnienia życia sprawiła, iż tom Emersona, otrzymany „przypadkiem“ w styczniu 1843 r., wszedł w krąg ulubionej lektury Mickiewicza. Uznał w nim myśliciela, najbardziej zbliżonego do poetów i filozofów polskich, w „Prelekcjach“ często się nań powoływał, przytaczał obszerne wyjątki (z jedynego pisarza obcego!). W bojowym okresie „Prelekcyj“ mędrzec amerykański był dla Mickiewicza jakby odległym sojusznikiem i — da się dowodnie wykazać — podsycił płomień entuzjastycznego indywidualizmu.

Z rozległego i niezmiernie interesującego tematu poruszę narazie jedną tylko, drobną kwestję. Istnieją, jak wiemy, przekłady dwu studjów w całości. Prócz tego poeta przełożył podobno na język francuski obszerne wyciągi, niektóre z nich darował potem przyjaciołom[1]). Otóż część tych fragmentów zachowała się w t. zw. „Zdaniach Mickiewicza do A. Chodźki[2]), a mianowicie: sześć urywków z pięknego Essay „Self-reliance“ i jeden z „Spiritual Laws“. Czy to są oryginalne przekłady polskie Mickiewicza, czy też z przekładu francuskiego Mickiewicza spolszczone przez Chodźkę? Ze względu na szwankujący nieco styl uznałbym je raczej za tłumaczenie Chodźki (wtórne), dosłowność wskazywałaby to, że są tłumaczone wprost z oryginału. W każdym razie sprawa to mniejszej wagi: donioślejszą jest ich treść. Wskazują one, jakie myśli Emersona zwróciły na siebie szczególną uwagę Mickiewicza.

Oto zestawienie tekstów[3]):

Podług Emersona, w życiu każdego kształcącego siebie człowieka, przychodzi chwila, gdzie przekonywa się, że zazdrość jest nieuctwem, że naśladowanie jest samobójstwem, że musi uważać siebie lepszym lub gorszym wedle swego udziału; że chociaż przestwór ziemi napełniony jest dobrem, ani kłos karmiącego zboża nie dostanie mu się inaczej, jak przez jego osobistą pracę na tym zagonie roli, który mu kazano orać. Potęga w nim złożona jest nowa w przyrodzie. On sam tylko, nie kto inny, może wiedzieć, co potrafi zrobić, a nie dowie się wprzódy, aż sprobuje.

There is a time in every man's education when he arrives at the conviction that envy is ignorance; that imitation is suicide; that he must take himself for better, for worse, as his portion; that though the wide universe is full of good, no kernel of nourishing corn can come to him but through his toil bestowed on that plot of ground which is given to him to till. The power which resides in him is new in nature, and none but he knows what that is which he can do nor does he know until he has tried. (str. 35)

Łatwo jest na świecie żyć wedle opinji świata, łatwo jest w samotności żyć wedle naszej, ale wielki człowiek

It is easy in the world to live after the world's opinion; it is easy in solitude to live after our own; but

---

[1]) Mickiewicz Wład.: Żywot Adama Mickiewicza, t. IV, str. 240.

[2]) Zdania ogłoszone zostały z autografu Chodźki przez Wład. Mickiewicza w „Przewodniku nauk. liter.“, 1898, i „Roku Mickiewiczowskim“, Lwów, 1899, str. 233 n., następnie w wyd. Kallenbacha, t. VII, str. 103—4.

[3]) Podaję strony według wydania lipskiego wyboru „Essays“ (u Tauchnitza), jako najłatwiej w Polsce dostępnego.

jest ten, kto śród tłumu trzyma z doskonałą słodyczą niepodległość samotności.	the great man is he who in the midst of the crowd keeps with perfect sweetness the independence of solitude. (str. 40)
Musisz być sobą, wierzyć w siebie, zaufać sobie. Nie bądź wspierającą się wierzbą, bo musisz oderwać się od wszystkiego i stać się własną siłą.	Trust thyself.... (str. 36) Let a Stoic open the resources of man, and tell men they are not leaning willows, but can and must detach themselves; that with the exercise of self-trust, new powers shall appear. (str. 56)
Polegaj na silnej wierze, iż to, co jest głębokie, jest święte.	I will so trust that what is deep is holy. (str. 53)
Siedź w domu, w twojem własnem niebie, ale twoje odosobnienie ma być nie mechanicznem, lecz duchowem, to jest musi być podniesieniem.	Let us sit at home (with the cause)... God is here within... But your isolation must not be mechanical, but spiritual, that is, must be elevation. (str. 52—3)
Jeśliś prawy, ale w innej prawdzie, niż moja, łącz się z towarzyszami twoimi, ja pójdę do moich. Nie robię tego samolubnie, lecz skromnie i szczerze.	If you are true, but not in the same truth with me, cleave to your companions; I will seek my own. I do this not selfishly, but humbly and truly. (str. 54)
Podług Emersona, istotny czyn jest w chwilach milczenia. Epoki naszego życia nie są w widocznych faktach naszego wyboru, naszego powołania, naszego małżeństwa, naszego urzędu i t. d.; lecz w milczącej myśli, gdy zadumani idziemy, w myśli, co rozbierając cały nasz tryb życia, mówi do siebie: „Tak uczyniłeś, ale tak byłoby lepiej.“ I odtąd wszystkie nasze fata, niby najemniki, czekają na to; stosownie do zdolności tego — wychowują wolę [1])	Real action is in silent moments. The epochs of our life are not in the visible facts of our choice of a calling, our marriage, our acquisition of an office, and the like, but in a silent thought by the wayside as we walk, in a thought which revises our entire manner of life, and says, — 'Thus hast thou done, but it were better thus'. And all our after years, like menials, serve and wait of this, and, according to their ability, execute its will“. (str. 134: Spiritual Laws)

Jak widzimy, są to dosłowne tłumaczenia (z wyjątkiem trzeciego urywku). Mamy wśród nich „typowe“ maksymy mickiewiczowskie: cztery z nich znalazły się w świeżo wydanej antologji: „Adam Mickiewicz o życiu duchowem“ [2]). Jest to najlepszy dowód, jak bliskiemi sobie są te dwa wielkie duchy.

III.

Tytuły „Prelekcyj“ Mickiewicza.

W archiwum sekretarjatu „Collège de France“ zachowały się afisze z piątego dziesiątka XIX w., które pozwalają nam

[1]) Uzupełnione z rękopisu przez Pigonia: Adam Mickiewicz o życiu duchownem. Poznań, 1922, str. 64.
[2]) Tamże, str. 35, 64, 123.

ustalić tytuły wykładów Mickiewicza dokładniej, niż to uczynił syn poety w „Żywocie A. M.“ na podstawie dziennika urzędowego („Moniteur Universel“).

W rubryce „Langue et littérature slave“ znajdujemy następujące ogłoszenia:

W 1840—1. I półrocze:

M. Adam Mickiewicz, chargé provisoirement[1]) du Cours, présentera une introduction à l' „Histoire littéraire des peuples slaves“ les Mardis et les Vendredis, à une heure trois quarts.

W II półroczu drobna tylko zmiana: „chargé du Cours à titre provisoire“.

W 1841—2 zostanie tytuł ten sam (z ową zmianą).

W 1842—3 w obu półroczach:

„M. A... M..., chargé du Cours à titre provisoire, continuera les Mardis, l' Histoire de la Littérature contemporaine des Slaves. Les Vendredis: Études historiques et philologiques; à une heure trois quarts“.

W 1843—4, w I półroczu:

„M. A.. M.... chargé du Cours à titre provisoire, continuera les Mardis, l' Histoire du mouvement philosophique et religieux des peuples slaves. Les Vendredis, Études historiques et philologiques, à une heure trois quarts“.

W II półroczu:

„M. A... M..., chargé du Cours à titre provisoire, terminera dans les Leçons du Mardi le Cours général d'histoire et de littérature slaves. Les Vendredis, Études historiques et philologiques, à une heure trois quarts“.

(Mickiewicz, wbrew zapowiedzi, pominął w tym roku „Études“ i wygłaszał tylko wykłady ogólne.)

W 1844—5:

„M. A... M..., chargé de la chaire à titre provisoire, ayant obtenu un congé, son cours n'aura pas lieu pendant le premier semestre“[2]).

W II półroczu: „...pendant le second semestre“[3]). Potem dodatkowo ogłoszono:

„M. Cyprien Robert, suppléant de M. Mickiewicz, traitera de l' état actuel des littératures slaves principalement au point de vue de la nationalité“.

---

[1]) Leon Faucher, redaktor „Courrier Français“, zakwestjonował ten wyraz, poczytując go za samowolny dodatek administratora C. de F., Letronne'a. Letronne powołał się w odpowiedzi na dekret ministra, w którym istotnie znajdujemy słowa: „à titre provisoire“. („Żywot A. M.“, t. II, dod. LXIV. — polemika: t. III, str. 17—18.)

[2]) Por. „Żywot A. M.“, t. III, str. 345.

[3]) Tamże, str. 355.

Zapowiedziano początek wykładów na 23 maja.

W latach 1845 — 6 do I półrocza 1847 — 8 powtarza się formułka:

„M. A... M..., chargé de la chaire à titre provisoire, ayant obtenu un congé, sera remplacé par M. Cyprien Robert qui traitera"....

Po wybuchu rewolucji lutowej, Michelet i Quinet wznowili wykłady. Starania polskich i francuskich przyjaciół Mickiewicza, by przywrócono mu katedrę, osiągnęły skutek. Spodziewano się jego przyjazdu do Paryża w maju. Sekretarjat Collège de F. liczył na to, że profesor istotnie obejmie na nowo wykłady, o czem świadczy afisz drugiego półrocza 1848, zaczynającego się w maju.

„M. A... M..., chargé de la chaire à titre provisoire. L'ouverture de son cours sera annoncée par une affiche particulière".

Dalsze losy katedry są znane. Mickiewicz, zatrzymany w Medjolanie sprawami Legjonu, poprosił ministra o miesięczny urlop, dodając, że po powrocie do Paryża przedstawi „obecną sytuację katedry słowiańskiej" w Collège de F., której bieżące zdarzenia w krajach słowiańskich nadają wysokie znaczenie [1]). Minister udzielił mu urlopu, powierzając zarazem zastępstwo C. Robert'owi [2]).

Ze zbliżeniem się nowego roku szkolnego (1848 — 9), Mickiewicz gotów był wznowić wykłady; gdy zaś natrafiał na trudności w sferach rządowych i gdy godził się na objęcie katedry w Krakowie, zamierzał kurs w Collège de F. „przeciągnąć choćby o kilka posiedzeń i właściwie zamknąć" [3]). Atoli Minister Falloux oddał nadal zastępstwo Robert'owi [4]).

Afisze z lat 1849 — 50 — 51 — 52 (I półrocze) są sformułowane tak samo, jak przedrewolucyjne: podają nazwisko Mickiewicza i jego zastępcy. Nazwisko poety pojawia się po raz ostatni w pierwszem półroczu 1851 — 2; w kwietniu przychodzi dymisja ostateczna i w drugiem półroczu czytamy tylko:

„M. Cyprien Robert reste provisoirement chargé du Cours".

IV.

Niemiecka slawistka o „Prelekcjach".

Teresa Albertyna Luiza von Jacobi, pod pseudonimem Talvj, sławna tłumaczka pieśni ludowych serbskich, które w jej przekładzie stały się rewelacją literacką dla Europy [5]),

1) „Listy", t. XII, str. 127—8.
2) „Korespondencja", t. IV, str. 333.
3) „Listy", t. XII, str. 187.
4) „Korespondencja" t. IV, str. 335.
5) „Volkslieder der Serben". Halle, 1825—6, 2 tomy. Dopiero ten przekład odsłonił zbiór Karadžića literatom europejskim. Nawiasem mówiąc, Mickiewicz w „Prelekcjach" o poezji serbskiej (I kurs) posługiwał się obok oryginału także tym przekładem; otrzymał go od Zaleskiego.

wydała w 1850 w Nowym Jorku obszerne dzieło o literaturze słowiańskiej. („Historical View of the Languages and Literature of the Slavic Nations; with a Sketch of their popular Poetry“.) Ukazało się ono wkrótce i po niemiecku. („Übersichtliches Handbuch einer Geschichte der Slavischen Sprache und Literatur. Nebst einer Skizze ihrer Volks-Poesie“. Leipzig, 1852.)

Talvj omawia tu między innemi także „Prelekcje“ Mickiewicza. Ustęp ten, ze względu na imię autorki i powagę oceny, warto przytoczyć. (Cytuję z wydania niemieckiego, str. 247.)

> „Das interessanteste Produkt dieser Periode aber sind vielleicht Adam Mickiewicz's Vorlesungen über slavische Literatur und slavische Zustände, die er in Paris, als Professor am Collège de France, hielt. Der grosse Enthusiasmus, welcher diese Vorlesungen durchglüht, die Begeisterung, mit welcher sie vom Anfang bis zu Ende abgefasst sind, lässt sie uns in einem viel höhern Licht, als dem gewöhnlicher Vorlesungen über den fraglichen Gegenstand erscheinen. Man kennt kein gedankenreicheres, kein anregenderes Buch über denselben; es zeigt durchgängig die Vernunft eines Poeten und eine poetische Anschauungsweise der Welt. Der eine grosse Grundgedanke dieser Vorlesungen ist der Panslavismus — ein vergeistigter, idealisirter Panslavismus aber, — von einer Farbe und Art, die andern Nationen wenig Furcht wegen ihrer Nationalität einzuflössen braucht, obgleich er auch gerade nicht ihre Sympathien erregt. Mickiewicz idealisirt Napoleon und prophezeit eine Welt-Revolution; eine neue Revolution, eine Fackel, die die Welt erhellen soll; er nennt sich selbst, einen Funken, gefallen von dieser Fackel; seine Mission ist es, der Welt die kommenden Ereignisse vorherzusagen, „als ein lebendiges Zeugniss der neuen Revolution“. Obschon diese Prophezeihungen nicht strenggenommen politisch sind, so sieht man doch leicht, dass diese neue Revolution, nach der Meinung ihres Propheten, in „der Vereinigung der Kraft des slavischen Geistes mit dem Wissen des Westens (Frankreich) bestehe“, durch welche das zwischen beiden liegende deutsche Wesen vernichtet werden müsse“.

Warszawa. *Leon Płoszewski.*

Analiza retoryczna mowy Sieniawskiego w „Janie Bieleckim“ Słowackiego.

Nauka wymowy, którą karmiły się ongiś całe generacje na przestrzeni długich lat tysięcy, zniknęła w pierwszej połowie ub. stulecia z programu szkół europejskich, a miejsce dawnego uwielbienia, którem ją otaczano, zajęło głębokie lekceważenie dla wszystkiego, co pachnie „retoryką“. Zarzut „retoryczny“, zrobiony dziś jakiemuś autorowi, jest równoznaczny z zarzutem sztuczności i nieszczerości i dyskredytuje go odrazu wobec czytelników. Niechęć ta, powszechna i mocno zakorzeniona, odbiła się także na nowoczesnych badaniach filologicznych. Współcześni uczeni zdają się często zapominać, jak potężny wpływ wywierała ongiś nauka wymowy i jak silną była klasyczna tradycja retoryczna aż do początków XIX-go stulecia.

Dopiero dzięki zwrotowi ku badaniom stylistycznym, który nastąpił w ostatnich czasach i łączy się z nazwiskami tak wybitnych neo-filologów, jak Vossler, Ehrismann, Burdach, Singer, Stachel, zaczyna odżywać zrozumienie dla wpływu zapomnianej dziś tradycji retorycznej na literaturę średniowieczną i nowożytną[1]).

Wobec ogromnego materjału, jaki się tu nastręcza badaczom, temat ten nie jest dotąd nawet w małej części wyczerpany[2]). W każdym razie na podstawie rozlicznych prac już dokonanych można stwierdzić, że tradycja retoryczna była jeszcze bardzo żywa u najwybitniejszych poetów europejskich z końca 18-go i początku 19-go wieku. Niniejsza analiza retoryczna mowy Sieniawskiego w „Janie Bieleckim" Słowackiego może posłużyć za dowód prawdziwości tego twierdzenia, okaże się bowiem, że w swej krótkiej mowie Sieniawski trzyma się ściśle reguł i wskazówek, przekazanych przez wielkich mistrzów starożytnej wymowy, co jednocześnie bynajmniej nie zmniejsza poetycznej wartości jego przemówienia i nie wnosi do powieści jakiegoś organicznie obcego jej pierwiastka.

Znajomości zasad wymowy starożytnej nabrał Słowacki w szkole, w której, przy nauce retoryki, profesor tegoż przedmiotu Szydłowski[3]) objaśniał „figury krasomowskie" stosownie do podziału Kwintyljana (Materje z r. 1821) i ilustrował poszczególne gatunki wymowy przekładami ustępów Cycerona[4]). Jako podręcznik służyło dziełko ks. Pawła Chrzanowskiego „Wybór różnych gatunków mowy polskiej" (Warszawa, 1816) lub ks. Golańskiego: „O wymowie i poezji" (1 wyd. Warszawa, 1786; 2-gie Wilno, 1808). Oba te dziełka, dość wówczas popularne, trąciły jednak już mocno staroświecczyzną. Toteż silniejszy wpływ od nich wywarły na Słowackiego „Prawidła wymowy i poezji", wyjęte z dzieł Euzebjusza Słowackiego (Wilno, 1826), których część druga w sposób gładki i przystępny kreśliła „teorję wymowy", opierając się oczywiście na dobrych wzorach rzymskich i francuskich.

---

[1]) Obok dawniejszych znakomitych prac Volkmanna, Nordena i Zielińskiego zasługują na szczególną uwagę studja specjalne: *a*) Burdach: „Reinmar und Walther" (str. 29—33, 130—139), — *b*) Roethe: „Reinmar" (str. 186—195), — *c*) G. Ehrismann: „Studien über Rudolf von Ems" (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse. Jahrgang 1919, 8 Abt., Heidelberg, 1919. — *d*) S. Singer: „Wolframs Stil und der Stoff des Parsival" (Kais. Akademie der Wissenschaften zu Wien. B. 180, 4 Abt.) — *e*) P. Stachel: „Seneca und das deutsche Renaissancedrama des 16 und 17 Jahrhunderts". (Palaestra, B. 46.) — *f*) A. Malte Wegner: „Hebbels Drama und sein Stil". (Beiträge zur Aesthetik, hergbn von Lipps und Werner, Bd. XIII, 1911.)

[2]) Por. Norden: „Die antike Kunstprosa", t. II, str. 883 n.

[3]) Uczeń Groddecka.

[4]) Sinko T.: „Hellenizm Słowackiego", str. 29.

Już od czasów Arystotelesa (Rhetor. I, 3) starożytni rozróżniali trzy rodzaje wymowy, a to mowę radną *(genos symbuleutikon, contionale vel deliberativum)*, mowę sądową *(genos dikanikon, iudiciale)* i mowę pochwalną *(genos epideiktikon, demonstrativum)* [1]).

Ze względu na okoliczności, wśród których Sieniawski wygłasza w powieści swą mowę (zebranie szlachty, mogące łatwo przemienić się w rodzaj sejmiku) i cel tejże mowy (przekonanie szlachty o swej rzekomej krzywdzie i nakłonienie do zemsty nad Bieleckim) [2]), musimy zaliczyć jego orację do rodzaju radnego.

Mowę radną [3]) starożytni dzielili zwykle na pięć części, a to 1) *exordium (prooemium)*, 2) *narratio (diegesis)*, 3) *probatio (pistis)*, 4) *refutatio (lysis)* i 5) *peroratio (epilogos).* [4])

Zadaniem *exordium* t. j. wstępu w mowie sądowej było pozyskanie sympatji słuchaczów. Dlatego było ono zazwyczaj dość długie. W mowie radnej natomiast miało być ono, stosownie do wskazówek Arystotelesa, krótkie [5]). W swej pierwszej mowie olintyjskiej np. ogranicza się Demostenes w *prooemium* tylko do skupienia uwagi zgromadzonych.

W badanej przez nas mowie Sieniawskiego *exordium* stanowią cztery pierwsze wiersze przemówienia. Pan Brzeżan prosi słuchaczów o uwagę, co jest rzeczą bardzo wskazaną ze względu na czas uczty („Bracia! Na chwilę uciszcie te gwary! Słuchajcie pilnie“), zaczem zapowiada, że w krótkich słowach wyjawi swe zamiary i obiecuje wysłuchać zdania szlachty („A potem każdy swe zdanie wypowie“). Ten ostatni zwrot uczyniony jest *ad captandam benevolentiam* zebranych [6]), również zgodnie ze wskazówkami dawnych retorów, starających się odrazu w pierwszych zdaniach zyskać sympatje słuchaczy [7]).

Następnie przechodzi Sieniawski do drugiej części mowy, do *narratio* (opowiadania), zręcznie łącząc ją z *exordium* (wstępem) przez wykrzyknik: „Słuchajcie!“, czem powtórnie zmusza słuchaczy do skupienia uwagi. Opowiadanie stanowi dalszych ośm wierszy, w których mowca przedstawia swą sprawę, wyto-

---

[1]) Ta ostatnia nazwa jest nieścisła; mogła to być bowiem również mowa, zawierająca naganę.

[2]) Por. Volkmann: „Die Rhetorik der Griechen und Römer“. II, Aufl., Leipzig, 1885, str. 294.

[3]) Podobnie jak sądową.

[4]) „Każde dzieło, gdy jest całe, musi mieć początek, środek i konice. Z przyrodzenia wynika, aby w każdej mowie krasomowskiej był wstęp, opowiadanie i dowodzenie, a nakoniec domówienie czyli zawarcie mowy“. (Słowacki Euz., j. w., str. 197–98).

[5]) „Rhetor.“ III, 14, p. 151.

[6]) Podobnie też pierwsze zaraz słowo: „Bracia!“

[7]) „Rzeczą najważniejszą dla mowcy“ mówi Cycero — jest zniewolić sobie słuchacza, a chociaż wszystkie części mowy do tego celu dążyć powinny, jest to jednak szczególniejszą zaletą wstępu“. (Słowacki Euz., j. w., str. 198.)

czoną przed sąd królewski, i z oburzeniem stwierdza, że niespodziewanie został uznany winnym („I jam był winien! Winien był Sieniawski!“). Wobec tego, że sprawa jego jest w rzeczywistości niesłuszna, Sieniawski nie przedstawia jej bliżej, nie wymienia nawet narazie nazwiska przeciwnika, nazywając go tylko „podłym[1]) szlachcicem“, i stwierdza jedynie ogólnikowo, iż miał słuszność („Nie błagałem łaski“.), w czem znów idzie za wskazówkami retorycznemi. „Stawiamy w miejscach najwidoczniejszych okoliczności, które nam najbardziej sprzyjają, i jak największe staramy się rzucić na nie światło. Przeciwnie zostawiamy w cieniu te, które są nam przeciwne“. (Słowacki Euz., j. w., str. 202.)

Dokładnie natomiast kreśli scenę sądu przed królem (cztery ostatnie wiersze opowiadania), podnosząc, jak złego doznał przyjęcia, i podburzając w ten sposób umysły słuchaczy przeciw surowemu dla szlachty monarsze, spełnia tem samem również postulat retoryczny, aby mowca w opowiadaniu zachował porządek i wybór w zbieraniu ważniejszych okoliczności, żywość i moc w malowaniu obrazów. (Słowacki Euz., j. w., str. 203.)

Cała „narratio“ Sieniawskiego jest już silnie przejęta afektem mowcy, czego starożytni nie pochwalali, choć niektórzy, np. Kwintyljan, przyznają, że afekty już w czasie opowiadania, z umiarkowaniem użyte, wywierają silne wrażenie.

W mowach starożytnych następuje po opowiadaniu dowód, który łączono chętnie z odparciem (możliwych) zarzutów *(refutatio)*. Sieniawski nie udowadnia wcale słuszności swej sprawy, mówiąc dalej o królu, łączy zręcznie *narratio* z *probatio* zapomocą retorycznego pytania: „Nasz dumny Stefan — do czegoż on zmierza? Śmiałżeby władać, jak niemieckie książę?“; przytaczając w ten sposób zamiast argumentów swej sprawy zarzuty przeciw królowi i strasząc szlachtę widmem monarchji despotycznej, o ile nie poprą jego usiłowań, a porównawszy wreszcie państwo polskie, niezbyt trafnie, z gotycką wieżą, kończy patetyczną groźbą, że „gmach cały runie“, gdy on, Sieniawski, usunie się skutkiem doznanej krzywdy. Mówiąc z coraz większem uniesieniem, przechodzi teraz Sieniawski do ostatniej części mowy, do domówienia *(peroratio)*, łącząc je zgrabnie z poprzedniemi wywodami, przy pomocy krótkiego wykrzyku, użytego z retorycznem pytaniem: „Hej! Szlachta! Znacie Bieleckiego Jana?“ — W tej części mowy uderzali zwykle starożytni z całą siłą w uczuciową strunę słuchaczy, a jednocześnie zbierali raz jeszcze pokrótce to, co już przedtem starali się wykazać. „W domówieniach patetycznych czyli wzruszających, — powiada Euz. Słowacki (j. w., str. 205) — wysławia się to wszystko, co może wzniecić nienawiść lub

[1]) Tu tyle, co „lichym, marnym“.

politowanie". Sieniawski stosuje się do tej właśnie metody. Trzymając uwagę szlachty w coraz silniejszem napięciu, teraz dopiero wymienia nazwisko swego przeciwnika, starając się jednocześnie poniżyć go i zohydzić („Dawniej w niewoli gnił u bisurmana"), zaczem zestawia raz jeszcze siebie z nieprzyjacielem, kreśląc obraz szczęśliwego życia Bieleckiego, w przeciwieństwie do swego własnego losu („A kiedy zamki walą się pod gromem, On podparł domu walące się ściany — I tak spokojny między niemi żyje, I tak szczęśliwy — że nad jego domem, Co wiosny bocian nowe gniazdo wije!"), przyczem znów idzie za jednem ze wskazań krasomówstwa, aby w domówieniu, podnosić jak najbardziej „stan teraźniejszy nieszczęścia". (Słowacki Euz., j. w., str. 205.) Wreszcie z gwałtownym wybuchem wyjawia swój zamiar spalenia domu znienawidzonego wroga i wzywa szlachtę do pomocy.

Uderzenie w czułą, uczuciową strunę słuchaczy udaje się Sieniawskiemu w zupełności. Cel jego mowy zostaje dzięki temu osiągnięty. Prowadzi nas to do uwag nad jej etosem i patosem.

Starożytni rozumieli przez etos danej mowy pewne stałe usposobienie mowcy (związane z jego charakterem), a wskazujące jego szlachetność, odpowiadającą równocześnie usposobieniu słuchaczy, którzy nabierają przekonania, że mają przed sobą człowieka nastrojonego życzliwie dla ludzi. Etos mowcy wywołuje u słuchaczów wiarę i zaufanie do jego osoby.

Oczywiście etos Sieniawskiego różni się zasadniczo od pojęć starożytnych (zwłaszcza z dobrych czasów republikańskich Aten i Rzymu), odpowiada jednak w zupełności stosunkom polskim. Jego bezgraniczna duma, hardość wobec króla, mściwość, przy pozornej łaskawości dla niższej „braci szlachty", stanowią istotne cechy jego charakteru, nie rażące atoli bynajmniej jego słuchaczów. Sieniawski to warchoł, broniący własnej złej sprawy wobec ludzi, którzy w imię solidarności społecznej przeciw niemu właśnie wystąpić powinni. Podziwiać należy siłę, z którą przemawia. Siła ta objawia się w patosie mowy. Nie jest on tu sztucznie wywołany, ale przejmuje mowcę rzeczywiście i dzięki temu udziela się słuchaczom. „Mowca — powiada znów Euz. Słowacki (j. w., str. 180) — powinien zgłębić serce człowieka i umieć w niem wzniecać lub uciszać namiętności". Sztukę tę posiada Sieniawski w wysokim stopniu. Przygotowawszy zmysły i uczyniwszy je bardziej zapalnemi dzięki długiej uczcie („Już od tygodnia szlachtę sprasza, poi". — „Miodem i winem i ucztą zagrzany Tłum szlachty powstał z ochotnym oklaskiem"), sam namiętnością uniesiony przelewa miotające nim uczucia na obecnych. „Przez namiętność wymowa odnosi zwycięstwo i rządzi sercami". (Słowacki Euz., j. w., str. 194.)

Mowca namiętny, czytamy dalej, „tak gwałtowny jak burza, tak przerażający jak piorun, tak niepohamowany jak strumień, porywa, niszczy i unosi wszystkie zawody“ (j. w. str. 194). Czyż obraz perorującego Sieniawskiego nie odpowiada w zupełności powyższemu określeniu?

Uderza nas wreszcie w mowie obrażonego magnata-warchoła bogactwo użytych środków stylistycznych. Zé szczególną zręcznością — na co powyżej zwrócono już uwagę — używa mowca wykrzyków i pytań retorycznych, któremi zwraca na swe słowa uwagę zgromadzonych, łączy poszczególne części przemówienia i podnieca zapał słuchaczy[1]). Oprócz tego znajdujemy w trzydziestu pięciu wierszach mowy dwa porównania (państwa polskiego z wieżą gotycką i Bieleckiego z „królem udzielnym“, to ostatnie atoli pojęte ironicznie), dalej powtórzenie ze stopniowaniem (król go pochwalił — pochwalił, nagrodził“), samo stopniowanie („Dom zrzucę, spalę, grunt domu zaorzę“), anaforę („I tak spokojny“... „I tak szczęśliwy“), wyliczanie („Jękiem i dymem, iskrami płomieni“).

Zarzut, iż magnat z XVI wieku przemawia miejscami językiem zbyt poetycznym, osłabia stwierdzenie faktu, że Słowackiemu nie chodziło bynajmniej o wiernie historyczne odtworzenie takiej mowy, dalej że mowa powyżej zanalizowana nie jest sama w sobie celem, tylko środkiem artystycznym poety i w tym charakterze łączy się ściśle ze stylem całej powieści. Zarówno starożytni zresztą jak i nowożytni krasomówcy przykładali wielką wagę do wysłowienia czyli elokucji. „Jej to wymowa najszczególniej winna tę moc nieodpartą, te powaby zwycięskie, które w umysły światło i przekonanie zanoszą i czynią ją serc panią“. (Euz. Słowacki, j. w., str. 206.)

Zbierając raz jeszcze wyniki przeprowadzonej analizy, możemy stwierdzić, że Słowackiemu znane były dobrze zasady krasomówstwa i że potrafił użyć ich doskonale dla swych celów artystycznych, tworząc w poemacie mowę, z jednej strony owianą duchem górnej poezji, z drugiej zaś strony zbudowaną wedle wszelkich prawideł retoryki.

Lwów. *Zdzisław Żygulski.*

„Życia kwiaty“ w „Przedświcie“.

Doktryna romantyków polskich, wyznaczająca Polsce najwyższe stanowisko wśród ludzkości, mieniąca ją Chrystusem narodów, przyoblekła się w najpopularniejszy obraz poetycki

---

[1]) Por. też Szyjkowski M.: Wykrzyk i pytanie retoryczne w poezjach młodzieńczych J. Słowackiego (1826—33.) Kraków, 1910.

w „Przedświcie“ (poświęcone jej wykładowi bowiem „mistyczne“ utwory Słowackiego nigdy nie zdobyły uznania tak powszechnego, jak arcydzieło Krasińskiego), obraz, którego rysów doszukiwano się w Dantem (por. S. Windakiewicz: Krasiński i Dante. Kraków, 1916). Zdaje się jednak, że wizji kulminacyjnej (w w. 738—944), której treścią jest apoteoza „archanielskiej pani“, patronowały natchnienia nie tylko dantejskie. Momentem centralnym tej, bogato udekorowanej sceny jest przyozdobienie Polski „świata koroną“, czemu towarzyszy głos Boga, do niej zwrócony:

„Jak im Syna niegdyś dałem,
Tak im, Polsko, daję Ciebie...“
(858—9)

Czy Krasiński, pisząc te słowa, miał na myśli ogólnie przyjście Chrystusa, czy też moment jakiś szczegółowy? A jeśli ten ostatni, to co oznacza określenie „niegdyś“?

Odpowiedź na te pytania znaleźć można w dziele, które na twórczości autora „Irydiona“ kilkakrotnie odbiło się w sposób mniej lub bardziej doniosły, w epopei religijnej purytanizmu angielskiego, t. j. w „Paradise Lost“ Johna Miltona. Rozczytywanie się — może nie bez wpływu H. Reeve'a — w natchnionych wierszach „Raju utraconego“ pozostawiło pewien osad również w „Przedświcie“.

W III pieśni mianowicie „Raju utraconego“ Bóg Ojciec i Syn Boży zastanawiają się nad przyszłemi losami stworzonej ludzkości. Wszechwiedzący, zdając sobie sprawę z nieuchronnego upadku człowieka, postanawia go zbawić, roli zbawiciela zaś podejmuje się Syn Boży. Po pełnym mądrości teologicznej wykładzie na temat stosunku dwu natur, boskiej i ludzkiej w Chrystusie, Bóg Ojciec zapowiada dzień ostateczny i tryumf końcowy dobra. Odpowiedzią na Jego przemówienie są hymny radosne i hołdy archaniołów u stóp tronów bożych:

„...... but all
The multitude of Angels, with a shout
Loud as from numbers without number, sweet
As from blest voices, utt'ring joy, Heav'n rung
With jubilee, and loud Hosana's fill'd
Th' eternal regions: lowly reverent
Tow'rds either throne they bow, and to the ground
With solemn adoration down they cast
Their crowns, inwove with amarant and gold;
Immortal amarant; a flow'r which once
In Paradise, fast by the Tree of Life,
Began tu bloom; but soon, for man's offence,
To Heav'n removed, where first it grew, there grows,
And flow'rs aloft, shading the fount of life....
. . . .
With these, that never fade, the Spirits elect
Bind their resplendent locks inwreath'd with beams;

Now in loose garlands thick thrown off; the bright
Pavement, that like a sea of jasper shone,
Impurpled with celestial roses smiled".

(P. L., III, 344—364.)

Z barwnym tym obrazem porównać należy przepiękną wizję adoracji w „Przedświcie":

„.... z chmur powodzi
Coraz więcej widm tych wschodzi,
Na ich skroniach róże wiosny —
Na ich ustach hymn radosny —..
. . . .
Wszystkie, wszystkie obrócone
W archanielskiej pani stronę
Coraz niżej się schylają.
Widzę, widzę — wzniosły ręce,
Rwą ze skroni życia kwiaty,
Rwą — ciskają życia wieńce
Pod jej stopy — na jej szaty".

(w. 821 n.)

Zestawienie to upoważnia do przypuszczenia, że w głębi metafor „życia kwiaty — życia wieńce" kryje się refleks pięknej legendy miltonowskiej o niewiędnących kwiatach amarantu, przeniesionych z niebios do raju pod drzewo życia, po upadku zaś człowieka umieszczonych znowuż w niebiosach, nad bijącem w nich źródłem życia. Wyjaśniać, dlaczego romantyka, obeznanego ze zwyczajami Francji romantycznej, a w dodatku Polaka legenda o amarancie zająć mogła, zbyteczna.

Do uwag powyższych dodaćby można — pomijając podyktowany przez sytuację motyw przyklękania, u Miltona przed Synem Bożym (w. 318 n.), u Krasińskiego przed Polską (w. 853) — jeden jeszcze szczegół; być może że w „Przedświcie" podzwania również echo miltonowskiej nauki o zasłudze Chrystusa, przewyższającej świetność Jego praw do Synostwa bożego:

„...... and hast been found
By merit more than birthright, Son of God".

(w. 308—9.)

W „Przedświcie" Polska różni się od ludów innych tem, że

„Każda wielkim jest narodem,
Ale tylko z Niebios rodem,
A nie rodem z swego męstwa".

(w. 810 n.)

M ę s t w o Krasińskiego, mające charakter wybitnie passywny, zbliża się pojęciowo raczej do miltonowskiej m e r i t, aniżeli do m ę s t w a w znaczeniu dzisiejszem, pospolitem.

Za wywodem, stwierdzającym w „Przedświcie" echo Miltona, przemawia jeszcze jedno: znanym jest faktem, że na

dogmaty chrystjanizmu dogmatycy spoglądali częściej oczyma poetów, niż fachowych teologów. Ten sam przypadek mamy także tutaj.

Lublin. *Jul. Krzyżanowski.*

Raporty szpiegów o szesnastoletnim Zygmuncie Krasińskim.

Wśród rękopisów bibljoteki pp. Raczyńskich w Rogalinie pod Poznaniem znajdują się dwa duże notesy jednakowego kształtu, zatytułowane: „Rapports des Espions en 1828“. Pochodzą podobno z Belwederu, zabrane stamtąd w czasie pamiętnego napadu w nocy 29 listopada 1830 r.[1]) Treść ich stanowią wyciągi ze sprawozdań szpiegowskich, robione prawdopodobnie w kancelarji belwederskiej dla W. księcia. Każdy poszczególny donos oznaczony jest liczbami, które zapewne odnoszą się do raportów oryginalnych, nadto zwykle na marginesie wypisany jest główny przedmiot relacji, najczęściej nazwisko. Po większej części są nazwiska ludzi, dziś już zapomnianych, i sprawy drobne, mało kogo mogące dzisiaj interesować. Do najciekawszych należą niewątpliwie donosy, wiążące się ze sławną sprawą Sądu sejmowego na spadkobierców ideowych Walerjana Łukasińskiego. Kilkakrotnie występuje w nich nazwisko przyszłego autora „Nieboskiej komedji“ i już z tego względu choćby warto je tutaj wypisać.

Pod wypisanemi na marginesie liczbami: $\frac{1264}{11}$ 28 czytamy:

„On raconte parmi le public de Varsovie que S. M. l' Empereur a designé une Commission pour examiner les motifs du décret des prisoniers d' Etat — et que S. M. a declaré qu' Elle ne veut pas manquer au decret sus-dit, mais qu' Elle faira soumettre à un stricte examin les juges qui ont redigé ce décret —

On ajoute que cette nouvelle a produit un grand mouvement parmi les membres de la haute Cour, et que ces derniers se consultent souvent entre eux et avec le Président Biliński dans cette affaire“.

Zaraz poniżej zaś pod $\frac{1265}{11}$ 28 :

„On raconte que même le fils de S. E. Mr. le General Vincent Krasiński qui est encore étudient est beaucoup meprisé parmi ses camarades depuis le temps que son père à donné son vote dans la haute cour contre les prisoniers d' Etat“.

Nieco dalej ($\frac{1278}{14}$ 28) raport następujący:

„Les vers satiriques faits contra Mr. le Gl. V. Krasiński circulent beaucoup parmi le Public, mais en plus grand secret

---

1) Objaśnienie właścicielki Róży hr. Raczyńskiej, której za pozwolenie wypisania przytoczonych poniżej raportów składam niniejszem serdeczne dzięki.

et chacun qui les possède craint de les communiquer à un autre, vue qu'on a répandu la nouvelle dans la ville que Mr. le Gł. V. Krasiński a promis une recompense considérable à celui qui decouvrira l' auteur de ces vers. D'aprês ce qu'on a pû apprendre jusqu'à les vers sus-dits se trouvent entre autres entre les mains des personnes suivantes". Tu kilka nazwisk (Kitrysiewicz, employé aux Bureaux du komornik Łabędzki, Dąbrowski, employé aux bureaux de la Chambre des Comptes, Terlecki, exofficier Polonais) na boku zaś uwaga: „Les vers sus-dits circulent le plus parmi les jeunes employés des Bureaux"....

Autora, zdaje się, nie wykryto. Pod $^{1279}_{\frac{14}{20}}$ podejrzenie tylko: „Un certain Hintz, employé aux Bureaux de la Chambre des Comptes a coutume de communiquer souvent à ses amis différents vers satiriques et pasquinades dont il doit être aussi quelque fois l' auteur".

Nazwisko Zygmunta Krasińskiego wraca znów w donosach 1354 i 1355/$\frac{30}{11}$: Według pierwszego: „L' académicien Sigismond Krasiński, (fils de S. E. Mr. le Gl. Vincent Krasiński) ayant été offensé avant quelque temps par son camarade l'académicien Chełmnicki, a donné à ce dernier un soufflet publiquement sur la place devant l'Académie". W drugim zaś są naprzód przekreślone słowa: „L'académicien Sigismond Krasiński est souvent offensé par quelques de ses camarades, les quels le persécutent en lui reprochant que son père n'est pas bon patriote" — poczem dalej tak: „On a entendu raconter parmi les académiciens Varsoviens que la manière de penser de l'académicien Sigismond Krasiński est tout à fait différente de celle de son père Mr. le Gl. Vincent Krasiński, vue que cet académicien doit être grand ennemi des Russes — qu'il souffre beaucoup étant persecuté à cause de son père; mais qu'il ne prend jamais sa défense, et qu'au contraire il raconte à ses amis initimes que son père a oublié ses devoirs dans ce temps".

Zaraz poniżej jak 1356/$\frac{30}{11}$ („suite du précedent") zanotowano: „Les vers faits contra Mr. le Gl. V. Krasiński circulent entre autres aussi parmi les académiciens Varsoviens, dont la plupart en possède de copies".

O tych wierszach kilkakrotne są jeszcze wzmianki w obu notesach, m. i. że krążą już w Kaliszu i t. p. Musiał ich się — jak z ostatniej z przytoczonych relacyj można wnosić — nasłuchać i Krasiński w uniwersytecie niemało. Wogóle świadczą te donosy, że tortura moralna młodziutkiego poety zaczęła się tam nie dopiero po pogrzebie senatora Bielińskiego (12 marca 1829), ale już w r. 1828 zaraz po rozgłoszeniu się wieści o roli, jaką generał Krasiński w sądzie sejmowym odegrał. Jak wiadomo już ze sprawozdania, złożonego ministrowi oświe-

cenia przez rektora uniwersytetu[1]) o zajściach przed i po prelekcji Osińskiego 14 marca 1829, niedoszły pojedynek Krasińskiego z Łubieńskim nie miał być pierwszym. „Uczeń Krasiński — pisze tam rektor — skłonny do kłótni zaczepnej, już nie pierwszy raz wykroczył przeciwko ustawie, zakazującej pojedynków“. Otóż bardzo być może, że bliższem wyjaśnieniem tych słów jest właśnie ów donos, który mówi o policzku, wymierzonym publicznie przed gmachem uniwersytetu jakiemuś Chełmnickiemu. Z donosu zaś następnego widać, że przyjaciele Krasińskiego, zapewne ci sami, którzy się ujęli za nim w czasie awantury popogrzebowej, t. j. Danielewicz i Gaszyński — już teraz też w 1828 występowali gorliwie w jego obronie, przekonywając kolegów o jego patrjotyzmie, nienawiści do Rosji i wogóle sposobie myślenia, do ojcowskiego zgoła niepodobnym.

Warszawa. *Józef Ujejski.*

Z nieznanej puścizny Mieczysława Romanowskiego.

Niezbyt jasna gwiazda przyświecała dotychczas puściźnie literackiej M. Romanowskiego, zaledwie drobna jej cząstka ukazała się za życia poety w wydaniach osobnych, większość zaś utonęła w zapomnieniu w czasopismach współczesnych lub pozostała w ukryciu, porozrzucana po rekopiśmiennych notatnikach, skreślona na luźnych świstkach papierowych. Edycja kompletna pism, przygotowana w r. 1883 do druku przez J. Amborskiego, zawiodła niestety w zupełności; na nazwę wydań poprawnych zasługują jedynie: wybór pism ze wstępem i objaśnieniami Tad. Piniego (1904/5) i edycja „Dziewczęcia z Sącza“ oraz szeregu liryków, opracowana przez St. Lama (1921). A teraz trzeba będzie czekać jeszcze lata długie, zanim znajdą się środki na pełne krytyczne wydanie pism Romanowskiego, które dopiero stworzy podstawę do napisania wyczerpującej monografji o poecie-powstańcu. Obecnie zadowolić się musimy pracą dr. Stanisława Lama, opartą na ciekawych materjałach rękopiśmiennych, ale pełną jeszcze luk i niedomówień.

Mając do rozporządzenia bogaty zbiór autografów Romanowskiego, pragnę z nich wybrać do druku przedewszystkiem takie, które nie tylko przyczyniają się do głębszego wejrzenia w jego twórczość poetycką, lecz równocześnie rzucają ciekawe światło na epokę współczesną.

---

[1]) Zob. Kallenbach: Zygmunt Krasiński — Życie i twórczość lat młodych. T. I, str. 345.

I.

Recenzja „Ballad i Romansów“ Mickiewicza.

Romanowski, wszedłszy jako słuchacz wydziału prawnego w Uniwersytecie lwowskim w r. 1853 w koło młodych literatów, do którego należeli Miecz. Pawlikowski, A. Pajgert, Br. Bielawski, L. Wolski, przejął się tą podniosłą atmosferą, jaka w tem gronie panowała. Żądny wrażeń umysł poety wchłaniał w siebie każde słowo, gorące serce młodzieńca rozpalało się przy „świętem poezji ognisku“; szlachetna rywalizacja zmuszała do pracy nad sobą, do zdobywania wiedzy, której skromne tylko zasoby przyniósł z głuchej i zapadłej prowincji. Przedewszystkiem należało poznać skarby polskiej poezji romantycznej; szerzący się coraz bardziej kult dla Słowackiego wywołał odczyt o „Żmiji“ [1]). Młodzi entuzjaści jednak również cześć głęboką żywili dla Mickiewicza — wystarczy wspomnieć wyrazy hołdu poetyckiego, złożone na wieść o śmierci twórcy „Pana Tadeusza“. Na zebraniu niedzielnem (16 grudnia 1855 r.) u Dobrzańskiego odczytali swoje poematy, poświęcone Mickiewiczowi — Wolski i Romanowski [2]).

Przedtem jeszcze Romanowski zajął się studjum poezji Mickiewiczowskiej i w notatkach jego przechowały się uwagi krytyczne o „Balladach i Romansach“. W formie prostej spisane są wrażenia młodego studenta, który nie umie wyjaśnić, dlaczego i czem piękno poetyckie działa na niego; najbardziej przemawia do jego upodobań nuta ludowa, brzmiąca tak silnie w „Balladach“, obok tego podobają mu się sytuacje dramatyczne w „Czatach“, ruch i życie w „Trzech Budrysach“, myśl ukryta w „Renegacie“. Nowych jakichś spostrzeżeń niema w tej recenzji, przebijają się w niej te rysy, które będą później charakteryzowały twórczość poetycką Romanowskiego. Być może, iż młody krytyk pragnął napisać obszerniejszą rozprawkę, uwagi bowiem swoje zatytułował jak następuje:

Ballady i Romanse Adama Mickiewicza.
I-sze studium.

Po takim tytule następuje recenzja, którą w całości podaję.

Pierwiosnek. Pod pierwiosnkiem mają się rozumieć pierwsze uczucia, budzące się w wiośnie życia człowieka, — jak miłe są te uczucia pierwszego zachwytu, a nawet i bólu, najlepiej wyraża autor słowami: „Lepsza w kwietniu jedna chwilka — niż w jesieni całe grudnie“. Te uczucia szczęścia najmilsze są Bogu i ludziom, choć nie mają jeszcze ani blasku — ani świetności, — ale mają to, czego późniejszym często braknie, t. j. prostotę, — noszą na sobie bezpośrednią cechę przyrody, a prostota jest nam najmilsza.

---

[1]) Rozprawkę Romanowskiego o „Żmiji“ wydrukowałem w „Słowie polskim“. (Lwów, 1920, nr. 599—600.)

[2]) Czarnik Bron.: Na wieść o śmierci Mickiewicza. („Przewodnik nauk. i liter.“ Lwów, 1891, str. 969—70.)

Przedmowa do ballad.

Romantyczność. Jak treść świadczy, napisana ta ballada w czasie, kiedy krytyka, przesiąkła klasycyzmem i patrząc się zimnem okiem przez szkiełka reguł i formułek na utwory romantycznej poezji, nie pojmowała siły i delikatnych odcieni grających w niej myśli i uczuć. Przyzwyczajona krajać piękno na stopy — te zaś na jamby, trocheje, daktyle etc., żżymała się na polot myśli i uczuć w romantycznej poezji — ponieważ nie dał się tak posekcjonować i potrzebował zlania się myśli i uczucia w jedno, aby był pojętym. Celem romantycyzmu było podnieść piękno wyobraźni i uczuć ludzi do ideału. Klasycyzm zeszłego wieku widział tylko piękno w greckich i rzymskich bogach, a ze wzgardą odrzucał wyobrażenia współczesne, zapominał jednak o tem, że te bogi w poezji greków i rzymian urosły równie z uczucia prostego ludu, — przez poetów jednak zostały upiększone i zidealizowane. Klasycyzm musiał upaść, bo nie miał swojej podstawy w sercu i wyobraźni współczesnych narodów, — a podniósł się do szczytu romantyzm, — ich żywy wyobraziciel.

Świteź, osnuty na podaniu ludowem. — Świteź miała być miastem kiedyś. — Kiedy Tuhan, książe Świtezia, pociągnął w pomoc Mendoże, napadł car Ruski na Świteź, — pozostałe niewiasty, starce i dziewice, widząc się bez obrony, zdaje się podpaliły miasto i pochowały się w gruzach (jeśli był kiedy Świteź?). Poetyczna wyobraźnia ludu powiada, że niebo zmieniło Świteź w przejzroczyste jezioro — a córki Świtezi w białe lilje i tym sposobem uchroniło ich niewinność przed żądzą wroga. Obrobienie tej treści piękne, tchnie poetyczną prostotą — najpiękniejsze są 3-cia, 4-a i 5-a zwrotka.

Świtezianka. Jak Świteź, tak i ta osnuta jest na gędźbie ludu: Strzelec kocha się w dziewicy — nie wie, kto ona, prosi ją, by mu oddała rękę. Świtezianka chce pierwej doświadczyć stałość jego, — przebiera na siebie piękniejszą postać i kiedy strzelec duma tęsknie o swej kochance nieznajomej, ukazuje mu się, litując się niby jego cierpień, — nęci go powabami, aż przywiódłszy do złamania przysięgi, topi go za karę w jeziorze. — Autor pochwycił tu poetyczną stronę kary, jaką wyobraźnia ludu zagraża w swej prostocie wiarołomcom.

Rybka. Zdradzona dziewica od kochanka swego topi się z rozpaczy. Bóg zdrajcę karze za to przeistoczeniem go wraz z żoną w głaz na tem miejscu, gdzie się zdradzona utopiła. Niezrównanie umiał się Mickiewicz przejąć w „Świtezi“, „Świteziance“ i „Rybce“ duchem wyobraźni ludowej, który w każdem zdarzeniu widzi palec mszczących się duchów.

Powrót taty. Treścią tej ballady jest myśl: „Jak silne często sprawia wrażenie nawet na umysły tarzające się w zbrodni widok niewinności i czystej miłości“. Troskliwe dziatki o powrót ojca modlą się pod krzyżem, — wtem ukazuje się wóz ojca powracającego; — kiedy się dziatwa najczulej wita z ojcem, wypadają zbójce i chcą go mordować, lecz dowódca ich wzruszony do głębi widokiem dziatek niewinnych, darowuje życie ojcu, mówiąc, że mu widok modlących się dziatek przypomniał jego młode lata; — przypomniał sobie, że i on jest ojcem, i to go spowodowało do darowania życia ojcu. Dziwnie piękna prostota słów tej pięknej ballady przejmuje do głębi.

Kurhanek Maryli. Romans pasterski z pieśni gminnej. — Dziewicę opłakuje kochanek, matka i przyjaciółka. W kochanku i w matce odmalowana jest rozpacz ludzi prostych, która kończy się stagnacją władz moralnych i zaniedbaniem powinności. — Parobczak w rozpaczy nie dba o rolę, chudobę, o opinię włościan; matka zaniedbuje gospodarstwo, — bo dla kogoż je zostawi, kiedy córkę straciła. Przyjaciółka uteskuje nad tem, że nie dozna więcej tego błogiego uczucia, — zwierzenia się przyjaznemu sercu.

To lubię (ballada) i Do przyjaciół. Jak we większej połowie ballad, tak i tu treścią jest fantazya ludu. — Mickiewicz umiał się w nią po mistrzowsku przenieść. — Każda zwrotka, każdy wiersz, obrazy, jakby z ust ludu wyjęte. — Ballada ta opiewa pośmiertną karę dziewicy, która za życia była na miłość nie czuła, — toż po śmierci musiała tak długo ludzi straszyć — aż ktoś powie jej „to lubię!“ — Mickiewicz opowiada swym przyjaciołom, że użył tej treści do ballady i straszy nią swoją Marylę.

Pani Twardowska, żartobliwej treści ballada: Złej baby i djabeł się boi.

Tukaj. Myślą tej ballady zdaje się być: „niema człowieka na świecie, któremu by można zaufać tak, jak samemu sobie“. — Czy ta myśl jest absolutną prawdą? pytanie. — Szkoda, że A. M. nie ubrał tej myśli w inną treść, — tu bowiem przez wciągnięcie do tej ballady wyobraźni ludu, która w innych miejscach A. M. mistrzem czyni, stała się treść tak zawikłaną, że ani sposób domyślić się katastrofy. — Za motto możnaby jej dać słowa wyjęte z niej „Teraz że z nim ładu szukaj“!

Lilje z pieśni gminnej. Lud prosty zwykł w każdem zjawisku, które go w życiu spotka, widzieć palec boży lub potęgę wyższą duchów (a nie wie, że te duchy są utworem jego własnej wyobraźni), w szczęśliwem zdarzeniu widzi łaskę Boga, w smutnem karę. — Do każdego wysnuje sobie jakąś stosowną powieść, której koniec zwykle jest tragiczny. Ta powieść przechodzi jako pieśń lub kazka z pokolenia na pokolenie, — w końcu staje się prawdą nie do zbicia w wierze ludu, — niemal jego ewangelją. Z poetów polskich nikt może nie umiał poznać i pochwycić piękną stronę tych powieści i pieśni gminnych, jak A. M. w swoich balladach. Przy mistrzowskiem obrobieniu tchnie niemal z każdego wiersza duch wyobraźni ludu, — czysta prostota słów jest główną charakterystyką ballad jego, a najwyżej posunięta w balladzie: „Lilje“. Wiarołomna żona zabija męża, — na grobie szczepi mu lilje — nie wiedząc, że za wyrokiem Boga te lilje będą kiedy mścicielami zabitego. Bracia zabitego, — myśląc, że on zginął na wojnie, starają się o rękę wdowy, — ona sprzyja obom równo. — Żeby koniec zwadom bratnim uczynić, mówi im: niech zbierają kwiaty — a czyje ona pierwej weźmie, będzie jej mężem. W dzień naznaczony przynoszą młodzieńce kwiaty do kościoła, które rwali na grobie brata. — Pani wybiera; oba przyznają się do wybranego wianka, — wszczyna się bój, — wtem mąż zabity ukazuje się w kościele, — odbiera wianek jako swoją własność — (bo z jego grobu) i żonę — a na pokaranie niezgodnych zapada się kościół w ziemię.

Dudarz. Smutną treść tej ballady (młodzieniec od kochanki wzgardzony umiera z żalu) ubrał Mickiewicz bardzo szczęśliwie w ramy sielskie. We wiosce obchodzą zasiewki, — zjawia się dudarz, — lud prosi go, by co zanucił, — on sobie przypomina piosnkę, którą go nauczył młodzian umierający z żalu, i nuci ją. — Dziewica, która tę piosnkę znała, znika raptem z grona, płacząc, z młodzieńcem, swoim drugim kochankiem. Można by posądzić autora, czy i tą balladą nie straszył swej kochanki, jak „To lubię“, — czy nie ostrzegał ją, że ją równie taki los spotkać może, jak dziewicę w „Dudarzu“.

Czaty. Nie wiem, czy w której balladzie jest tyle sytuacji dramatycznych i tak pięknie skreślonych, choć krótko, jak w tej. Obrażona duma i miłość wojewody, kiedy nie zastał w sypialni swą żonę, — zapał młodzieńca, — instynktowa powściągliwość i skromność młodej kobiety, którą wreszcie słowa kochanka przełamują — i prostoduszność kozaka, trafnie są skreślone. — Tak krótka ballada, a tyle w niej treści, ciągłe działanie. — Cierpiąca piękność robi na prostej duszy kozaka takie wrażenie, iż mu niepodobna wykonać na kobiecie rozkaz śmierci — Prosi wojewodę, by go uwolnił od tego aktu, lecz zgniewany wojewoda każe mu wybrać za cel własny łeb lub kobietę. — Kozakowi została jeszcze trzecia meta, — po krótkim namyśle pali w łeb wojewodzie. Tej balladzie można by dać motto „piękność zwycięża“!

Ucieczka. Nieprzyjemne wrażenie czyni po „Czatach“ ballada „Ucieczka“. Po takiej pełni życia, jak w „Czatach“, strawić pełną tajemnic ducha i tchnienia grobowego balladę, jak „Ucieczka“, — nie miło. Jedyną jej wartością jest ruch w prostym wierszu, bo treść mrzonką o upiorach.

Trzech Budrysów. Po „Czatach“ pod względem piękności bierze drugie miejsce ta ballada. Wiersz tak prosty, a jednak w każdym tyle poezji, ruchu, życia, naiwności poetyckiej; treść sama tchnie naiwnością i prostotą największą: ojciec wyprawia synów na wojnę, — jednego na Krzyżaków po bursztyn i szaty, — drugiego na Ruś po pieniądze, — trzeciego do Polski po zbroję i synowę. — Jednak wyprawiając ich tak Polki wychwala, że wszystkich trzech zbiera chętka pójść do Polski po broń i żony mimo wiedzy

ojca; kiedy stary Budrys miał ich już za nieżywych, bo długo nie wracali, powracają synowie, a zamiast bursztynu i rubli przywozi mu każdy żonę — Polkę.

Renegat. Treść tej ballady na pozór pojedyncza, lecz ileż to myślą i sercem da się wysnuć z tej treści. Autor nie powiada z jakiej krainy był basza, — trzecia zwrotka przekonuje aż nadto, że był Polakiem! — Wśród blasku i przepychu serajowego, kiedy najcudniejsze dziewice w fantastycznych obrazach przed nim się snują, — on duma, — cały myślami przeniósł się w inne strony! Spytaj się serca tylko — a odpowiedź gotowa! — Wtem Kislar Aga przyprowadza mu nową brankę, — brankę z krainy, którą basza czule wspominał, — gdzie i teraz przebywał dumczywą myślą, — snem duszy: rozbudzony spoziera na brankę, — pada — i umiera! — Kto ma serce, nic łatwiejszego jak rozwiązanie tej zagadki. — Basza był myślami i sercem w swej ojczyźnie — przy swej kochance, — tu nagłe zjawienie się jej niespodzianie przed nim, kiedy o niej marzył, — zabija go. — Czyż może być co naturalniejszego?

II.

Z korespondencji z Kornelem Ujejskim.

Grono młodych literatów we Lwowie, z którem Romanowskiego łączyły stosunki przyjacielskie, żywiło dla twórcy „Chorału“ cześć głęboką i z pełną ufnością oddawało pod sąd jego wszelkie próby poetyckie; najpełniejszym wyrazem tych uczuć jest wiersz Zacharyasiewicza do Ujejskiego, napisany w „imieniu przyjaciół“, głoszący, iż

„Gdyś w gronie naszem śpiewał, Kornelu,
To zdało się nam: choć nas niewielu,
Bogaci w pieśni, a sercem dzielni,
Żeśmy i liczni i nieśmiertelni“ [1])!...

Nie dziw więc, iż młodziutki autor „Chorążego“ pragnął usłyszyć sąd o swoich utworach z ust tak poważnych. W roku 1854 poznał Ujejski „Assaułę“ i inne liryki poety, i w liście do L. Wolskiego wyraził się, iż „Romanowski ma przyszłość przed sobą,... że jego natchnienie nie jest chwilowe, nerwową gorączką, ale już jako bogate źródło, płynące ciągle, spokojnie, jednostajnie,... że posiada wszystkie elementa, z jakich złożyć się może nawet wielki poeta.... Uogólniając mój sąd, widzę w p. Rom. talent nadzwyczajny, który wysoko pojdzie, widzę w nim przyszłą ozdobę literatury naszej, w koncu jednego z tych, których krytyka nie wiele nauczy, bo oni wszystko w sobie mają, w początkach bez świadomości o tem. Niech więc uczy się siebie słyszeć. Niech zamknie oczy i uszy i niech utonie w własnym duchu, a z takiej kąpieli wyjdzie silniejszy, zdrowy, uczeńszy“ [2])....

---

[1]) „Nowiny“. (Lwów, 1855, str. 548.)

[2]) Urywek z tego listu podał dr. St. Lam w rozprawie: M. Romanowski. (Lwów, 1913, str. 101—2.)

Wątpić nie można, iż Wolski zakomunikował te słowa pochlebne Romanowskiemu i one ośmieliły autora „Assauła“, iż zwrócił się z listowną prośbą do Ujejskiego o poradę, o wskazówki, że wyspowiadał się zupełnie szczerze ze swych wad, błędów, zwątpień, jakie kłębiły się w młodej duszy poety. Dwa listy, które poniżej podaję, zasługują na nazwę konfesji serdecznej, ujmującej prostotą i chłopięcą wiarą w starszego brata i przyjaciela; niewiele podobnych wyznań wskazać można w dziejach literatury.

Listy drukuję z bruljonów, które zachowały się w papierach, pozostałych po Romanowskim; widać z tego, z jaką powagą poeta przystępował do tej korespondencji. List pierwszy pochodzi z marca 1855 roku.

Łaskawy Panie Dobrodzieju!

Zaszczycony raz łaskawem przyjęciem mego pisemka i radami ze strony Pana Dobrodzieja, ośmielam się — chociaż mu tylko z imienia znany — polecić Jego względom mój ostatni poemacik pod nazwą „Posłannik“, — ufając, że Pan Dobrodziej raczysz mię swym sądem i radą w pobłądzeniach, jakie tam są, naprowadzić na dobrą drogę. Nie ośmieliłbym się do tego kroku, ale ufność moja, którą ku Panu Dobrodziejowi i jego szczerem radom powziąłem — oraz i wdzięczność za udzielone mi pierwej nauki, nie pozwalają mi mniemać, że się stanę moją prośbą natrętnym. — W tym poemacie starałem się skreślić obrazek z życia emissarjusza Polaka z końca pierwszej połowy naszego wieku. Nie wiem dlaczego? — ale postać takiego człowieka zajmywała mię zawsze bardzo, — jego życie tułacze, niepewne, wiecznie wystawione na zdradę i niebezpieczeństwo, zaparcie się samego siebie, oraz to, że imiona takich ludzi historja nie otacza aureolą sławy i blasku dla późniejszych pokoleń, — więc nawet i tej nagrody nie mają za swoje poświęcenia i trudy dla ojczyzny, — przemawiało do mnie tak silnie, że „Posłannika“ nie chciałem, lecz musiałem napisać. — Z tego to powodu ma on wiele błędów, tak co do pomysłu, jak i do poetycznego opracowania go, które ja przeczuwam tylko a dopatrzyć nie mogę moim krótkim wzrokiem. Napisawszy go, czuję, że mu brakuje wiele — bardzo wiele; — ale co mu brakuje? — w czem chybione? odkryć nie mogę [a to jest najboleśniejsze] [1]). Wyrażenia zdają mi się nie poetyczne, — chcąc je poprawić, przekonuję się, że inaczej t. j. lepiej wyrazić się nie w mojej mocy. Nie wiem nawet czy nazwa jest stosowna, emissarjusza bowiem przepolszczyłem na posłannika.

Pan Dobrodziej — pisząc do Ludwika Wolskiego o „Assaule“, — wyraziłeś się, że [poezja jest jasnowidzeniem ideału] [1]) ja mam prawdziwy talent poetycki i spokojność potrzebną; tej ostatniej już nie mam. Od pół roku trawi mię, że się tak wyrażę, żądza postępu — a mnie się wydaje, że się wstecz cofam — lub na miejscu stoję. Niestety nie może być inaczej przy tak szczupłych wiadomościach jak moje. Od 9-go do 20-go roku prawie ideałem i szczęściem moim były: koń, psy i strzelba. O tem marzyłem — o tem śniłem — i nie czułem się szczęśliwszym jak w lesie ze strzelbą lub na koniu z chartami — polowałem też do woli, ale za to umysł leżał odłogiem. — Czego nauczyłem się w szkolnych ławkach [a te mi były nieznośne] i co pochwytałem w rodzicielskim domu, tyle tylko wiem. Dziś czuję potrzebę ogromną wzbogacenia się wiadomościami, a myśl mię trapi, czy to

[1]) Słowa w autografie przekreślone.

już nie zapóźno, — czy nie zmarnowałem mego talentu, jaki mi Pan Dobr. przypisać raczyłeś — dawszy tak długo leżyć odłogiem myśli? Wiem, że mi potrzeba historji — a mianowicie studjum poetów — a ja tak mało wiem z tego. Przy studjowaniu poetów, zdaje mi się, żem powinien pierwej począć od historji, — przy historji myślę o poetach, — robię — a czuję, że nie odniosłem dotąd żadnej prawie korzyści. Zapóźno może obudziła się myśl moja z marzeń o lesie i koniach — toż nieraz kończę lub niszczę moją pracę ze słowami Juljusza Słowackiego:

„Szalony dążył pod świątyni progi,
Nie mając w duszy czystego płomienia“.

Racz mi Pan Dobr. nie brać za złe i przebaczyć moje może nadto śmiałe wyznanie — jabym się nie poważył przed nikiem takowego uczynić, — ale racz je Pan Dobr. policzyć na karb mojej ufności ku niemu — bo do kogoż udam się po radę i pomocne słowo, jeśli nie do Pana Dobr., który przechodziłeś drogę poezji, lecz z większą siłą i pełniejszą piersią. Chory, chcąc uzdrowienia, musi odkryć całą prawdę swego stanu lekarzowi. Ja czuję w sobie ogromne braki, — mogę tylko czuć, bo myśl nie rozwinięta — dopiero w pierwiastkach i tak zaniedbana. Dla tego udaję się z prośbą i ufnością do Pana Dobr., byś mię raczył oświecić radą — jak mam tę próżnię zapełnić. Przebacz Pan Dobr. mojej śmiałości — ale do kogoż się udam? Tu we Lwowie spotykały mię rady: „Porzuć poezję! wprawdzie ona dobra, ale czasy takie krytyczne“!! Uśmiechnąłem się na to, pomny rad Pana Dobr. udzielonych mi pierwej — i odszedłem. Dziwi mię tylko, że tak mówią ludzie, którzy myśleli i pracowali sami w naukach.

Pan Dobr. powiedziałeś w liście do Ludwika pisanym: „Poezja jest jasnowidzeniem ideału zgubionego na ziemi i bolesnem pragnieniem dociągnienia go“. Przeszłego roku ja tych słów jeszczem był nie pojął, — nie wiedziałem, jaka w nich prawda. Marzyłem — jak we śnie, — a przyszły wakacje — pobratałem się z ukochaną strzelbą, choć już nie tak szczerze i namiętnie jak dawniej, bo mię coś mimo wiedzy prawie ciągnęło do czytania. Panie! dziś te słowa uderzają mię całą swoją prawdą — wszedłem myślą w siebie i przekonałem się ze zgrozą, jaka we mnie próżnia. — Jest czucie, — ale cóż ono warte, nie ujęte myślą? — a myśl moja za słaba i rwie się! — Dziś ukochałem poezję i jej piękność, jako jedną iskrę Boga, całą siłą! — i gotów jestem obmyć się „wtórym chrztem“ poświęcenia się dla niej — lecz na jakiej drodze mam się wzbijać do tej gwiazdy? myśl z odpowiedzią ustaje, ona nie może jeszcze odpowiedzieć sobie na mnóstwo pytań życia! Czem silniej — goręcej wzrasta we mnie przywiązanie do poezji — tem więcej czuję jej oddalenie od siebie. Nieraz myślę, że między mną a poezją, lub małym jej odblaskiem tylko, leży ogromny przedział — a moje wiersze zdają mi się być czczą mrzonką i szumem.

Może mój list wyda się Panu Dobr. za czarnym i zbyt śmiałym? Starałem się w nim oddać cały stan mego umysłu. Takiego wyznania nie uczyniłem jeszcze przed nikim; pierwszy krok ośmielam się zwrócić do Pana Dobr., ufny, że nie będę odrzucony i moje prośby znajdą życzliwe posłuchanie.

Racz mię Pan Dobrodziej oświecić radą ojcowską we wszystkich błędach, które popełniłem i nie dowidziałem, jak mam postępywać sobie w tym względzie, oraz które studja uzna Pan Dobr. za najpotrzebniejsze do mego celu, któremu wszystko chciałbym poświęcić — a który tak daleko odemnie! Dzisiaj błąkam się myślą śród samych pytań, jak Arab po stepie, widząc krocie cudnych a dalekich oaz; wszystko mię uderza — zajmuje — a ja niewiem, co pierwej schwycić i pochłonąć? Najusilniej zaś proszę Pana Dobr. o szczere powiedzenie mi, czy myśl

moja nie rozbudziła się zapóźno, czy zdołam, zacząwszy dopiero w 22-gim roku, przy usilnej pracy i naukach, jakie byś mi Pan Dobr. wytknąć raczył, posunąć się w poezji o krok dalej? O to błagam Pana Dobrodzieja z całą ufnością dziecka, co zanosi prośbę do ojca! — Boleśnie i okrutnie byłoby mi dowiedzić się, że zapóźno już brać się teraz do pracy i wynagrodzić poświęceniem czas stracony! — że dla mnie podwoje do raju pieśni już zapadły na zawsze.... ta myśl pali mię jak ogień. Ale Panie! jam mężczyzna i Polak! — boleść przeniesę — a nie mogąc matce ojczyźnie służyć pieśnią tak, jak się jej godzi, — będę się starał służyć jej na innej drodze. — Przyroda i wiejskie wychowanie pod troskliwem okiem rodziców dały mi silną i młodą rękę — a polowanie zimą i latem hart na niewygody.

Najusilniej przepraszam, że moim listem, może nadto śmiałym — i prośbami wydzieram Panu Dobrodz. tak drogi czas, — ale niech Pan Dobr. raczy mi uwierzyć, że jedynie ufność, jaką w zdaniu i radzie tak szczerej Pana Dobr. pokładam — spowodowały mię do tego kroku; — i powtórzę jeszcze raz — do kogo się tu udam? — kto mię tu wysłucha?

Polecając siebie i moje prośby łaskawym względom Pana Dobrodzieja mam zaszczyt pisać się

Jego życzliwym sługą
Mieczysław Romanowski.

Ja teraz, stosując się do woli Rodziców, wyjeżdżam ze Lwowa na wieś na cały kwiecień. — Jeśli by Pan Dobrodziej raczył zaszczycić mię odpowiedzią — niech Pan Dobrodziej będzie łaskaw przesłać takową na ręce Ludwika Wolskiego — on mi ją niezwłocznie odeszle.

Ujejski odpowiedział na ten list w słowach serdecznych i przyjacielskich; wytknął błędy „Posłannika“, ale równocześnie podniósł jego zalety. „Chciałbym — pisał — niekiedy widzieć w Tobie tę wulkaniczność, która ciska ogniem i chropowatemi bryłami.... Dotąd rysowałeś swoje postacie, w „Posłanniku“ probujesz je malować, chciałbym, abyś je ciosał z kamienia, bo rzeźbiarstwo w poezji, to jej szczyt największy“.... Również serdecznie brzmiała odpowiedź na wynurzenia Romanowskiego o zaniedbanem wychowaniu, o młodości straconej ze strzelbą w ręku, bez nauki systematycznej.... „I ty skarżysz się? Wiedz, że natchnienie dusz wybranych nie czerpie się z ciasnej studni roboty ludzkiej, ale z jasnej, żywej krynicy leśnej, skąd Ty go czerpałeś. Błogosław więc losowi, który Cię wychował w lesie i na górach — to życie swobody ruchu, zdrowia, zrobiło Cię poetą, dało Ci natchnienie i wiedzę, której w książkach napróżno szukać będziesz. Mając teraz w duszy taki fundament z karpackiego granitu, — jako posąg od natury możesz na nim teraz budować te lepianki, które Tobie wiedza ludzka w darze przynosi“ [1]....

Te słowa, pełne patosu romantycznego, musiały ująć egzaltowanego młodzieńca. Wkrótce po wymianie tych listów nastąpiło osobiste zaznajomienie się dwóch poetów; starszy wyciągnął ku młodszemu dłoń przyjacielską i w następnym

[1]) Ob. Lam, j. w., str. 102—3.

liście znika już konwencjonalna intytulacja a miejsce jej zajmuje zwrot przyjacielski, w całym jednakże liście dominantą naczelną jest głęboka cześć, jaką autor „Posłannika“ żywił dla twórcy „Chorału“.

Kochany Kornelu!

Ośmielam się przemawiać przez Ty, otrzymawszy pozwolenie od Ciebie, — powtóre, że w życiu tegoczesnem słowo Ty jest nam bliższe serca — używamy go do tych, których kochamy, a kochać miło; nie myśl jednak, drogi Kornelu, bym śmiał młodzieńczo poufalić się niem; miło mi używać je jako rękojmię ufności, z jaką przemawia najmłodszy w rodzinie do najstarszego brata, nie zapominając o winnym szacunku. — Moje długie milczenie bądź łaskaw wytłumaczyć sobie tem, raz że nie chciałem Cię obarczać przy twej dwojakiej pracy — rolnika i piewcy — beztreściowymi listami, — powtóre od czasu rozstania się z Tobą byłem ciągle ptakiem, przeciągającym z miejsca na miejsce, zmuszony w części przez stosunki aż do niedawna. To stawiało mi wiele przeszkód nie tylko w pisaniu listów ale i w mojej pracy. Bolałoby mię, gdybyś mię posądził o niepamięć, lecz pocieszam się tem, iż przekonany jesteś, że o Tobie a przeto i o Podlipcach zapomnić nie można. — Wakacje spłynęły mi na przejażdżce nie zawsze bawiącej; omijam jej opisanie, nudniejszem byłoby o tyle, o ile ona sama była nudną i żmudną. Przez ten czas pisałem nie wiele — więcej czytałem i przemyśliwałem. Kilka dni, ktore spędziłem w towarzystwie Twoim wlały we mnie wiele spokoju, — wiele, wiele zawdzięczam Tobie; a mianowicie postanowienie nie cofać się więcej, lecz iść ciągle z myślą naprzód — i większą chęć do studjów, zniechęcających mię dawniej swoim żmudem. Nie bierz tego, drogi Kornelu, za pochlebstwo — niem się brzydzę, ale za prawdę, jaką jest w istocie, za wpływ, jaki umysły wyższe na młodzież wywierają.

Nie będę Ci wyliczał, jakie teraz robię studja, wymagałoby to wiele pisania. Chcę Ci tylko donieść o innej postaci, jaką chcę nadać znanemu Ci już „Posłannikowi“ i zasięgnać w tym celu twej rady. — W teraźniejszej postaci pływa on tam zamglony i — że się tak wyrażę — jest cieniem pośmiertnym — duchem włóczącym się jak zmora, — to pocieszającym, to straszącym ludzi, brakuje mu czynu, życia. W teraźniejszym planie chcę go przywiązać do prowincji i tam rozwinąć jego działanie wraz z skutkami. Główny zarys będzie ten:

Na Polesiu (wyjaśnię dalej dlaczego obrałem Polesie) posiada dwu ludzi, A.... B.... cały szacunek i zaufanie mieszkańców. Oba prawi, — oba pragną wyswobodzenia... dążenie ku temu jest celem ich życia, — myślą, modlitwą, ale oba różnią się w zdaniach, wypływających z ich przyrodzonego usposobienia, tyczących się środków do wyswobodzenia. — Pierwszy A...., pełen uniesień, świetnych nadziei, energji — z gorącem pragnieniem czynu, — czyn uosobistniony i bożyszcze większej połowy młodzieży; drugi B...., więcej polityk niż człowiek czynu, w czynie widzi zgubę a nie zbawienie, stara się wzbudzić ogień, lecz uczy cierpliwości wstrzymania wybuchu płomieni do chwili obrachowanych korzyści, leżącej w głębi czasów. (Za czas działania chcę wziąść rok przed gerilaską Zawiszy, Konarskiego, Zaliwskiego r. 833—5?). Posłannik wchodzi na Polesie z poleceniami swej władzy w celu rzucenia iskry. Fama, której u nas nie mało, uwiadamia go o obu; takiego jak pierwszy A.... potrzeba mu właśnie na organizatora gierylaski w tej prowincji — udaje się do niego — i za jego pomocą odbywa swą apostolską misję, gdy tymczasem A.... z całym zapałem czyni pierwsze kroki do zorganizowania gerylaski w lasach Polesia. — B.... drugi, nie opuszczający żadnej sposobności gdzie tylko idzie o sprawę oswobodzenia, dowiedziawszy się o tem,

widzi w tem nie zbawienie ale zgubę — a idąc za głosem serca sprzeciwia się temu ze swoją małą partją całą forsą, — partja A.... gnana żądzą czynu poczyna brać górę; w zetknięciu się obu tych stronnictw myślę wprowadzić czyny (ile mi się wydaje dość prawdopodobne a zawsze wypływające z obu charakterów), o które się rozbije całe sprzysiężenie — a bohatyrowie jego tragicznie skończą. — Polesie wybrałem dlatego, bo w jego puszczach i borach, mało lub wcale niedostępnych nosom wyżłów i tropowców, łatwiej mi będzie rozwinąć początki gerylaski; zresztą miejscowość takiej twarzy, jaką ma Polesie, przemawia bardzo do mnie.

Podawszy Ci plan — udaję się do Ciebie, kochany Kornelu, z prośbą, — bądź łaskaw oświecić mię, w jakich dziełach lub czasopismach mogę studja zrobić tej epoki; muszą jakieś opisy tych zdarzeń choć pobieżne istnieć, nie podobna bowiem, aby pióro przemilczało o nich. Tu — we Lwowie nie zwierzyłem się nikomu z mą myślą, oprócz Wolskiemu, ufny, że mi nie odmówisz twej rady i pomocy; a przebacz mi, przebacz kochany Kornelu, że Ci moją prośbą rabuję twój czas, tak drogi nie tylko tobie ale i nam. — Po żniwach wzbogaciłeś zapewne twoją tekę nowymi utworami, ale my nie możemy z nich korzystać i cieszyć się niemi; bo nie raczysz zasilić jakie czasopismo. — O zdrowie twoje, Drogi Kornelu, jestem spokojny, — przeczucie mi mówi, żeś ty i wszyscy drodzy Tobie zdrowi. Uśmiechniesz się na to, lecz we mnie sfiksowala się wiara, że w Podlipcach chorować nie podobna. Są miejsca dla nas tak miłe, że do nich serce nawet cieniu smutnych myśli wpuścić nie chce — a raczej nie może.

Przed dwoma tygodniami miałem wielkie zmartwienie, moja matka jechała do mnie — na drodze spłoszyły się konie, przy wywróceniu koczara matka moja złamała obojczyk. Nie będę Ci opisywać moje cierpienia na tę wieść; dziś jestem spokojny, bo miałem listy donoszące mi, że ma się zupełnie lepiej.

Byłbym się prędzej śmierci na siebie spodziewał jak tego, żeby wspomniało o mnie **dziś** jakie czasopismo. Możesz sobie wyobrazić, drogi Kornelu, moje zdumienie, kiedy mi przyniósł Dobrzański recenzję „Śpiewaka z oazy“ i „Młodego lutnisty“ w „Dzienniku warszawskim“ [1]. Przesłałbym Ci ją w liście przepisaną, ale nie mam u siebie tego numeru; dostanę go wkrótce, to mi pozwolisz przesłać go sobie. — Skarcono mię — ale po ojcowsku — w śpiewaku za treść nie narodową, więc nie mogącą obudzić interesu, — w lutniście za brak wiary i ufności w wyższą rękę. Kazano mi pracować, robić studja — i mieć ufność w własne siły, — a *„fructus nascitur suo tempore“*. — Z nowin lwowskich donoszę Ci, drogi Kornelu, to co Cię zapewne obejdzie: — Szajnocha ożenił się z panną Bilińską, ładną i młodziutką, dnia 6 b. m.! — ! Zresztą nie ma tu nic nowego, wnętrze i powierzchowność Lwowa z wyjątkami strasznie smutne i puste!

Ale ja piszę a piszę — a twój czas, drogi Kornelu, uciekł. Przebacz mi tę moją gadatliwość, lecz nie myślisz może jak miło mi jest bydź względem Ciebie niesfornem dzieckiem, któreby słuchało i gadało i pytało, i znów słuchało i znów gadało.... bo kocha, bo kochać musi. — Poleciwszy siebie i moje prośby twej łaskawej pamięci, zasyłam Ci, drogi Kornelu, najserdeczniejsze braterskie pozdrowienie i uściśnienie

z prawdziwym szacunkiem i przyjaźnią
wiecznie twój
M. R.

P. s. Jeśli Ci to, drogi Kornelu, dużo czasu nie zajmie, bądź łaskaw odpisać mi na moją prośbę w kilku — kilkunastu słowach; najmilej mi będzie przyjąć je od Ciebie.

---

[1]) Z r. 1855, nr. 287.

Do genezy „Posłannika“ listy powyżej wydrukowane przynoszą wskazówki cenne. Czy korespondencja Romanowskiego z Ujejskim zakończyła się na tych dwóch listach, odpowiedzieć na to pytanie nie mogę. Zaznaczę jedynie, iż stosunki przyjacielskie trwały aż do zgonu bohaterskiego autora „Dziewczęcia z Sącza“.

Warszawa. *Bronisław Gubrynowicz.*

Z nieznanych autografów Lenartowicza.

Autograf Lenartowicza, którego tekst ogłaszam, nie przynosi rewelacyj — jest tylko znamiennym i sympatycznym dokumentem szlachetnej, prostej duszy poety. Zawiera na kartce papieru listowego słowa, na pożegnanie dane panu Wiktorowi Skibniewskiemu. P. Skibniewski, który mi ową pamiątkę cenną ofiarował, w dziewiętnastym roku życia, po zdaniu matury we Lwowie, jako słuchacz wiedeńskiej akademji rolniczej (Hochschule für Bodenkultur) pojechał w zimie 1882/3 do Florencji: przebywała tam przez kilka miesięcy jego matka; gościem jej częstym był poeta. Odjeżdżającemu młodzieńcowi Lenartowicz nakreślił te wyrazy:

„Na pamiątkę, kochany Wiktorze, cóż ci napiszę? Chyba to imię, które najjaśniej i najświęciej zapisało się w pamięci mojéj, Polska; weź je do serca tym więcej, im coraz mniej powtarzane jest w świecie — nie wielka zasługa uwielbiać to, co świetnością okryte, ale nie zaprzeć się, owszem ukochać najuboższe, dowodem jest szlachetnego serca — dobry syn powinien okrywać nagość ojca swojego, bronić jego czci, a chroniąc się błędów ojcowskich, imię piękne, swoją tarcz rycerską, nieść w przyszłość, która do niego należy. Wspominaj na cnoty ojców, strzeż się złośliwych umysłów, siejących w duszy zniechęcenie dla Polski — pracuj i wyrabiaj w sobie myśl, jak jej najlepiej służyć — jako pierwszą podstawę wszystkiego, co piękne i bohaterskie. Szanuj Wiarę Świętą naszą i nie słowami, a czynami, miłości i ojczyzny i Boga próbuj [1]). — O mnie zaś wspominaj czasem jako o swoim przyjacielu.

Florencja, 10/I 83. *T. Lenartowicz.*

W ostatniem zdaniu „zaś“ dopisane jest u góry. Co do pisowni, obok zachowanej w przedruku niejednolitości form „imie“ i „imię“ i zachowanego również jednego é (mojéj), na uwagę zasługuje pisanie razem „wświecie“, „niezaprzeć“, „wsobie“. Interpunkcja niedokładna została uzupełniona [2]).

Lwów. *Juljusz Kleiner.*

---

[1]) Próbuj — oczywiście w znaczeniu „dowódź, okazuj“ (prouver).
[2]) Autograf ten złożyłem w darze Bibljotece uniwersyteckiej we Lwowie.

Wyspiański i Ibsen.

Wyspiański i jako umysł i jako artysta niczem nie przypomina Ibsena. Są to dwie, zupełnie odmienne indywidualności. Ibsen przypominał powieściopisarzy i z właściwą im satysfakcją zajmował się głównie intrygą. W prowadzeniu intrygi jest on mistrzem niezrównanym. Jak zawodowy powieściopisarz, umie on zaciekawić, podrażnić, przywiązać, jednem słowem, umie być interesującym. Rzadko natomiast bywa Ibsen wzniosły, śmiały, potężny; duch jego umie się rozdrobić na tysiące tajemniczych, ponętnych światełek, ale nie potrafi rozpłomienić się szałem, wezbrać burzą, świecić piorunami. Zupełnie przeciwnie ma się rzecz z Wyspiańskim. Wyspiańskiemu brak tej pointy, pieprzu, dyskrecji, która zaciekawia umysły i więzi serca. Wyspiański nie umie kokietować ani sztuki ani czytelnika, ale bierze przebojem; umie być wzruszający i wzniosły i przemawia tylko do wybranych. Stosunek ten możemy określić jeszcze inaczej. Ibsen miał wszelkie warunki po temu, aby zdobyć popularność, jeśli zaś wydaje się czasem niedostępny i trudny, pochodzi to z zamiłowania do dialektyki i spekulacji. Wyspiański natomiast z zasadniczych swych założeń wymaga od czytelnika przygotowania, wielkiej kultury umysłowej i artystycznej.

Z powodu tych różnic Wyspiański nie mógł zostać bałwochwalcą Ibsena. Ponadto był za wielką indywidualnością, aby zadowolić się stanowiskiem naśladowcy. Znamy jednak lata studjów poety, odzwierciedlone w listach do Maszkowskiego. Dowiadujemy się z nich, że poeta uporczywie szukał własnego, oryginalnego stylu i sądził, że przez zapoznanie się ze sztuką europejską dojdzie do poznania samego siebie. W tych latach Ibsen cieszył się ogromnym rozgłosem, uchodził za wielkość, równą niemal Szekspirowi. Wyspiański więc uważał za swój obowiązek zaznajomić się z Ibsenem i — jak wiemy — uczynił to już w okresie paryskim. Lektura Ibsena nie pozostała bez wpływu na twórczość Wyspiańskiego, lecz odbiła się w drobnych, często niedostrzegalnych szczegółach. Osobliwość Ibsena stanowi specjalna technika dramatyczna i motywy, nadające się do ogólniejszej, filozoficznej interpretacji. Zobaczmy więc, w jaki sposób obie te strony dramatu ibsenowskiego odbiły się w twórczości Wyspiańskiego.

Jedną z właściwości Ibsena jest redukowanie życia zewnętrznego na scenie do minimum. Głównie obchodzą go przeobrażenia wewnętrzne i logika wypadków, osobliwy splot zdarzeń. Z tego powodu Ibsen rozpoczyna przeważnie dramat w tym momencie, w którym wypadki zbliżają się do rozwiązania; wystarczy kilka pociągnięć, a nastąpi katastrofa. Z tem wiąże się specjalna, złożona ekspozycja, która ma za zadanie odsłonić podczas akcji w sposób naturalny stadja ubiegłe.

Taką właśnie technikę spotykamy w „Sędziach“ Wyspiańskiego. Ekonomja czasu i miejsca dochodzi tu do szczytu; przed nami rozwijają się w sposób silny wypadki, stanowiące ostatnie stadjum długo trwającego procesu. Podobnie zwartą budowę spotykamy również w „Klątwie“. Tu na sam pomysł zmodernizowania starożytnego fatum wpłynęły „Upiory“ Ibsena. Nadto mieści się w „Klątwie“ jeden motyw, żywo przypominający technikę Ibsena. Mianowicie pustelnik poleca ustawić stos daleko od wsi. Wówczas sołtys powiada:

„Wiem jakie pole podle drogi,
ugorny ścierz,
zachwaszczon mątwą wielu lat:
księdzowe pole“.

Jest to symbol obarczonej grzechami duszy księdza, wzorowany na symbolach Ibsena: białe konie, dzika kaczka i t. d. Wreszcie sądzę, że „Klątwa“ Wyspiańskiego stałaby się zrozumialszą, a nawet ukazała właściwą swą głębię, gdybyśmy ją rozpatrzyli w związku z „Rosmersholmem“ Ibsena. W obu utworach podkreślona jest subtelność zagadnień moralnych i zaakcentowany jest fakt, że moralność nie jest zagadnieniem nawśkróś indywidualnem. U Wyspiańskiego Młoda, a u Ibsena pastor Rosmer idą na dobrowolną śmierć, by śmiercią prawdę i wyższość uczuć stwierdzić i przeciąć gordyjski węzeł losu.

Od Ibsena przejął również Wyspiański wielkie pomysły historjozoficzne. W grę mogą tu wchodzić dwa wielkie dramaty Ibsena: „Pretendenci do Korony“ i „Cesarz i Galilejczyk“. Z dramatu pierwszego korzystał już Przybyszewski i na modłę genjalnego biskupa-intryganta stworzył kanclerza z „Odwiecznej Baśni“.

W „Pretendentach do Korony“ odtworzył Ibsen dawne dzieje Norwegji, sięgnął w głąb procesów dziejowych i pewne postacie uczynił wyrazicielami idei i dążeń; ukazał, jak z walki i zamętu wydobywają się nowe, potężne konstelacje polityczne. Dramat drugi zajmuje się dziejami ludzkości. Jest tu przedstawiona walka dwóch poglądów na świat, dwóch różnych ideałów, dwóch światów. Cesarz Juljan Apostata kocha namiętnie grecką filozofję i piękno klasyczne, a nienawidzi ideałów chrześcijańskich, uważając je za brzydkie i wstrętne. Pragnąc bogów olimpijskich przywrócić do dawnej świetności, wypowiada chrześcijaństwu walkę. Wtedy chrześcijaństwo było rozbite na wrogie, zwalczające się sekty i zostawało pod grozą upadku i zwyrodnienia. Pod wpływem prześladowań jednoczy się, odradza, staje w blasku i mocy. W ten sposób cesarz Juljan przeżywa dziwną ironję losu. Widzi się ślepem narzędziem w ręku Boga, bo wbrew woli ukochane przez się ideały pogańskie pogrąża w ostateczną otchłań, a religji chrześcijańskiej ułatwia tryumf i zwycięstwo. Jednak zwycięstwo chrześci-

jaństwa nie jest bezwzględne i wieczne. Wypowiada to Ibsen przez usta mistyka Maksymosa. Mistyk ten wygłasza naukę o trzech królestwach. Pierwsze jest zbudowane na drzewie poznania, drugie zaś na drzewie krzyża. Epoką trzecią jest królestwo wielkiej tajemnicy. Będzie ono zbudowane równocześnie na drzewie poznania i krzyża, które oba równocześnie miłuje i nienawidzi. Królestwo to, które korzeniami tkwi w raju Adama i pod Golgotą, jest bliskie nas.

Wiara w epokę syntezy nie była nową, głosili ją już nasi romantycy. Ibsen jednak mógł Wyspiańskiego zachęcić do próbowania sił w duchu podobnym. Takim pomysłom historjozoficznym poświęcił Wyspiański trzy utwory: „Akropolis“, „Bolesław Śmiały“, „Skałka“.

W „Akropolis“ wypowiada Wyspiański myśl, że istotę pogaństwa stanowi pojmowanie życia, jako grę sił, a więc, jako zjawiska zupełnie estetycznego. W tem przekonaniu utwierdzać go mógł, prócz Ibsena, Nietzsche i Wagner. Chrześcijaństwo pojmuje życie głównie jako zjawisko moralne, a hołdując ideałom dobra, wnosi z sobą brzydotę cierpienia. Stąd wysnuwa poeta wniosek, że nadejdzie epoka trzecia, która zleje ducha chrześcijańskiego i pogańskiego i dokona syntezy ideałów piękna i dobra.

Brzydotę cierpienia maluje Wyspiański w pierwszym akcie „Akropolis“. Jesteśmy w królestwie, w którem włada Chrystus, rozpięty na krzyżu. Pogańska muza służy obcemu Bogu:

„Pieśniarze, co śpiewali pieśni Rzymu,
pokłony bijąc u ołtarza trumny“.

Jest to ten sam los, jaki spotka Rapsoda ze „Skałki“. Jednak mnożą się znaki, zwiastujące nową epokę. Ciekawą jest rozmowa aniołów:

Anioł 1.

Widziałeś Go w ciernistej koronie,
jak głowę pochylił,
głowę w lokach czarnych, gdzie zasłona.

Anioł 2.

Nie śmiem tam pójść, — On kona.
Straszliwe Jego westchnienia
i krew ciecze z rąk i stóp i twarzy
na ołtarz —

Jest tu widocznie uwydatniona brzydota cierpienia, stanowiąca istotę chrześcijaństwa. Jeden z innych aniołów jeszcze silniej ten rys akcentuje, wołając: „Wstręt mnie zrywa“. Gdy akt pierwszy odtwarza przesilenie; przeżywanie się epoki naszej, akt czwarty jest widzeniem nowej epoki syntezy. Zmartwychwstaje Apollo, a razem z nim odradza się to wszystko, co w pogaństwie było pięknego, silnego i żywotnego.

Bliżej rozwija Wyspiański tę historjozofję i stosuje ją do rzeczy polskich w „Bolesławie Śmiałym“ i „Skałce“. Bolesław Śmiały to poganin, rozkochany w piękności i sile. Jak Juljan Apostata ułatwia zwycięstwo Biskupowi, uosabiającemu surowy, odpychający morał. Sam ściąga na siebie jego trumnę, która wieki całe będzie nad nim ciążyła i w oczach potomności fałszowała przepiękne, bohaterskie oblicze tego króla. Ale nad walką biskupa i króla unosi się idea wyższej syntezy. Wynurzający się krąg Piastów to rozległa perspektywa dziejowa, w której i król i biskup redukują się do jednego momentu.

Cieszyn. *Henryk Życzyński.*

III. PRZEGLĄDY.

Komizm.

Znana a ciesząca się jeszcze wielkiem powodzeniem w polskich pracach literackich rozprawa Th. Lippsa: „Komik und Humor“ (Beiträge zur Ästhetik, VI, 1898) nie wywarła na dalszy postęp badań wpływu tak korzystnego, jak to sobie obiecywał jej autor. Przyczyna tkwi po części w polemicznym charakterze rozprawy, która zbyt wiele miejsca poświęciła krytyce poprzedników, by znaleźć czas i miejsce na rozpatrzenie problemów nieraz ważnych a do dyskusji nie wciągniętych, następnie zaś w zdecydowanie psychologicznym charakterze dzieła.

Lipps badał naturę poczucia komicznego („d. komische Gefühl“) i warunki, w których ono powstaje, opierając się głównie na przykładach, wziętych z życia, i nie przeprowadzając wyraźnej różnicy między podnietami komicznemi, dostarczonemi przez życie a stworzonemi przez sztukę. Jakkolwiek umiejętne poznanie tego uczucia, podobnie zresztą jak każdego innego stanu duszy ludzkiej, jest dla nas potrzebne i pożyteczne, jednak trudno nie zauważyć, że badanie samego poczucia komicznego bez uwzględnienia tych środków, przy pomocy których artysta wywoływa je w świadomości receptanta (czytelnika, widza, słuchacza i t. p.), nie na wiele przyda się estecie lub badaczowi literackiemu w umiejętnem opanowaniu i zrozumieniu zjawisk, przynależnych do sztuki a nie do życia. Przyjmując je dla analizy estetycznej, postępujemy tak samo, jak ten, kto, chcąc n. p. wytłumaczyć istotę i estetyczną wartość krajobrazu malarskiego lub poetyckiego, sięga zamiast do faktów sztuki do... geografji i na podstawie danych przyrodniczych tłumaczy nam, dlaczego pewne krajobrazy żywe są takie a nie inne. Może to być bardzo pouczające i interesujące dla geografa, ale nie dla tego, kto bada krajobrazy malowane lub opisane w dziele literackiem. Rozprawa Lippsa jest studjum psychologicznem a nie estetycznem. Badacz literacki na niem nie utyje. Co najwyżej, przyjmując metodę

i wyniki z dziedziny obcej, przyzwyczai się do zamętu w zakresie pojęć (n. p. w kwestji różnicy między komizmem a humorem), jako tako już przed Lippsem w estetyce ustalonych.

To położenie bez wyjścia, owa ślepa ulica, w którą lippsowski psychologizm wpędził estetyczne zagadnienie komizmu i humoru, objawia się wyraźnie w pracach literackich lub estetycznych, poświęconych ostatniemi czasami tej kwestji, bez względu na to, czy lippsowski pogląd odrzucają (co częstsze, czy też (co rzadsze) przyjmują.

Nic nowego dla posunięcia kwestji nie przynosi ściśle filologiczna rozprawa Wilh. Süssa o „Problemie komizmu w starożytności" („Das Problem des Komischen im Alterthum" w „Neue Jahrbücher für d. klassische Alterthum i t. d.", 1920, T. 45—46, str. 28—45). W ujęciu zagadnienia zachowuje podbudowę teoretyczną Lippsa, zbiera troskliwie i porządnie zdania i poglądy na komizm, dochowane u pisarzy starożytnych, wykazując, że już starożytność natknęła się na wiele z tych problemów, któremi zająć się miała umiejętność nowożytna. Względnie małą wydatność jako też brak ciągłości w traktowaniu zagadnienia przypisuje trafnie temu faktowi, że z pism estetycznych Arystotelesa zaginęło najbardziej w tym względzie znaczące, bo traktat o komedji.

Pogląd bardzo oryginalny i nowy, ale zato gołosłowny i całkiem nie przekonywujący, daje rozprawa Maksa J. Wolffa: „Do istoty komizmu" („Zum Wesen des Komischen" w „Germanisch-Romanische Monatsschrift", 1921, IX Jrg., str. 65—75). Autor zajmuje względem poglądów Lippsa stanowisko krytyczne. Widoczne to choćby z tego zapatrywania, że „komizm objektywny nie istnieje; zależy to wyłącznie od (naszego, subjektywnego) zapatrywania, czy coś mamy uważać za poważne lub niepoważne" (str. 65). Uznaje jednak, że są przedmioty, których komizm wpada w oko wprost i jest dostępny dla każdego, a są takie, które stają się komicznemi dopiero dzięki pewnemu szczególnemu, „przeważnie (?) artystycznemu" zabiegowi. Czy ma to być podział na komizm życiowy (naturalny) i artystyczny, z powodu niejasnego formułowania myśli przez autora dojść trudno. Pierwszy rodzaj nazywa komizmem powszechnym, bezpośrednim lub oczywistym (allgemeingültige, direkte oder augenfällige Komik), drugi pośrednim lub komizmem niewprost (indirekte, mittelbare Komik). Pierwszy ma być dostępny „nawet najgrubszym umysłom, drugi natomiast odsłania się tylko indywiduom o wysubtelnionym zmyśle komicznym a w swych najwyższych kończynach tylko wielkim mistrzom komizmu" (str. 66). Wynikałoby z tego, że my, zwykli śmiertelnicy, powinnibyśmy skwitować z rozkoszowania się komizmem Arystofanesa, Moljera, Cervantesa czy Szekspira. Gdybyśmy się nawet zgodzili na to zapatrywanie (jest to oczywiste pomieszanie rzeczy tak różnych, jak rodzaj komicznego zjawiska

z **wartością** estetyczną, którą nadać mu może sztuka), to już trudno pisać się na dalszy podział komizmu „bezpośredniego lub powszechnego“ na dwie grupy, z których pierwsza ma obejmować objawy nadmiaru energji życiowej a druga charakterowe odchylenia od normalności. Ową pierwszą grupę tworzą takie objawy jak „tańce, gry, biesiady, maskarady a nawet wybryki“. Co wspólnego mają z komizmem wszystkie te objawy, Bóg to raczy wiedzieć, nie wytłumaczył tego autor, który (nie pierwszy zresztą) wpadł w pułapkę, zastawioną przez dwojaką rolę śmiechu. (Śmiech jako reakcja na zjawisko komiczne, a śmiech (bezkomiczny) jako wyraz radości, uciechy i wesela).

Prace poprzedników, zdaniem autora, nie zdołały ująć zjawisk komicznych w jakiś jeden pogląd ogólny; albo zadowalały się opisywaniem komizmu (Bergson, Volkelt, Wechssler i in.) albo też (jak Lipps) wyrzucały go poprostu z estetyki. „Jedno i drugie postępowanie równa się ogłoszeniu własnego bankructwa“ (str. 67). Zapobiegając bankructwu, taką teorję jednolitą, mającą ogarnąć wszystkie zjawiska komiczne, stawia dopiero sam autor, Max J. Wolff z Berlina. Opiera się na zasadzie, którą w przeciwstawieniu do witalistycznej czy biotechnicznej zasady Bergsona a relatywistycznej Lippsa możnaby nazwać teleologiczną. Wszelkie przejawy osobowości ludzkiej dzieli na 2 kategorje: 1) celowe (zweckvoll) i 2) przeciwne celowi (zweckwidrig). *Tertium non datur;* „coś bezcelowego pojęciowo nie istnieje“ (!). W pospolitem użyciu jest wprawdzie takie słowo, ale jest ono jednoznaczne z tem, co celowi przeciwne (?). Komiczne przedstawienie rzeczy polega właśnie na wystawieniu tego, co celowe lub celowi przeciwne, jako czegoś „bezcelowego“. Dana wartość pozytywna lub negatywna zostaje przez to zniesiona, a w jej miejsce podstawiona wartość urojona, tak że z samej rzeczy pozostaje tylko ułuda, cień rzeczy. „Przedmiot, wyrwany ze związku celowego, wyswobodzony z przyczyny i następstwa (koziołek od celowości do przyczynowości!), stoi przed naszemi oczyma jako coś bezcelowego, z czego się śmiejemy“ (str. 68). Można spytać, jakim cudem się to dzieje, że coś negatywnie lub pozytywnie celowego może być wystawione (a więc i pojmowane przez nas) jako „bezcelowe“, skoro zdaniem autora „bezcelowe“ w naszem pojęciu nie istnieje. („Etwas Zweckloses gibt es **begrifflich** nicht“.) Przykładów takiego rozumowania, w którem autor pobija się swoim własnym kijem, nastręcza co krok ta praca, dziwnie niedojrzała, jałowa i chaotyczna, a jednak zarozumiale pewna siebie, pełna lekceważenia i nielojalności względem poprzedników. Ta okoliczność, że autor nie stara się dowieść prawdziwości swej teorji choćby na jednem konkretnem zjawisku komicznem, uwalnia mię od dalszego streszczania tej literacko-filozoficznej gadaniny, upstrzonej ogólnikami bardzo problematycznej wartości, choć tu i ówdzie nawet ślepej kurze trafi

się jakieś zdrowe ziarnko. Na zakończenie trzeba zaznaczyć, że o tem ośmieszaniu przedmiotu przez wyrwanie jego z naturalnego związku przyczynowego (co rzekomo wykrywa p. Wolff) o wiele sprawniej, gruntowniej i jaśniej mówiono przed autorem bez uciekania się do karkołomnej teorji celowości.

Od rozprawy M. J. Wolffa, która może służyć za typowy okaz niemieckiej pewności siebie i manji drukowania wszelkiej miernoty, przybranej w szatę uczoności, odbija dodatnio, o kilka lat wcześniejsza rozprawa Paula Hofmanna p. t. „Komiczność i jej stanowisko wśród przedmiotów estetycznych“ („Das Komische und seine Stellung unter den ästhetischen Gegenständen“ w „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ (M. Dessoir'a), 1914, T. IX, str. 457—68). Rzecz, przygotowana jako wykład habilitacyjny, jest z konieczności krótka, zwięzła i treściwa. Samo jednak ujęcie przedmiotu świadczy dobrze o opanowaniu pola zagadnienia a wywody pomimo lakoniczności przekonywują o sumiennem przemyśleniu problemu.

Na wstępie daje autor zwięzłe ujęcie rozmaitych teoryj komizmu u poprzedników, zaznaczając, że każda z nich zawiera część racji, daje bowiem trafne rozwiązanie pewnej części zagadnienia, tłumacząc bądźto sposób powstawania zjawiska, bądź też pewne właściwości zjawisk komicznych. Z własnych spostrzeżeń autora za ważny krok naprzód poczytać należy podkreślenie roli intelektu w powstaniu komicznego poczucia („Der Weg zum Komischen geht durch den Verstand“ str. 459). Twierdzenie to autor później osłabia i ogranicza zastrzeżeniem, że „komiczność nie jest wcale ograniczona do wzruszeń, płynących z przeżyć logicznych“, może ona bowiem zawdzięczać powstanie także innym (n. p. uczuciowym) wartościom. Jako przykład podaje, że wyśmiewamy się z czegoś, co nas napełniło grozą lub strachem, jeśli potem okazało się potulnem i niegroźnem, z pozornej nadzwyczajności, która się okazała czemś pospolitem i oklepanem, z wzniosłości lub powagi, która się zdemaskowała jako małość i t. p.

Wydaje mi się, że te przykłady w niczem nie ograniczają, ale owszem podkreślają rolę czynnika intelektualnego i czynią zeń warunek ogólnie obowiązujący. Z groźnego, nadzwyczajnego czy wzniosłego, które się okazało wręcz przeciwnem, śmiejemy się właśnie dlatego, że dzięki naszej władzy sądzenia poznaliśmy się na rzeczy mimo łudzące pozory, mogące nas w błąd wprowadzić. Śmiech komiczny jest wyrazem zadowolenia ze sprawności naszych władz poznawczych. Stąd pochodzi objaw, tylokrotnie przez psychologów podkreślany a rozmaicie tłumaczony, że zjawiskom komicznym towarzyszy wzrost samopoczucia, uczucie własnej przewagi. Jest to przewaga intelektualna, a nie moralna. Kto wie, czy nie najbliższym jądra rzeczy był nasz Fredro, kiedy zastanawiając się nad urokiem

komicznego zmyślenia, tak tłumaczył jego przyczynę: „Dopiero gdy przyjdzie do samego jądra „dziwnego przypadku“ (rozwiązanie komiczne) i kiedy wszelkie prawdopodobieństwo ustaje, wtenczas gwar i śmiech. Każdy się śmieje, jakby mówił: „Nie głupim, abym wierzył“. I im mocniejszy śmiech, tem mocniej objawia się to zadowolenie z swojej przenikliwości“.

Swój pogląd na komiczność Hofmann ujmuje w formułę syntetyczną następującą: komiczność zjawia się tam, gdzie przedmiot ujawnia pretensję do logicznego lub uczuciowego wartościowania, a forma lub związek, w którym ten przedmiot występuje, dyskredytuje tę pretensję i odsłania jej nicość. Mimo uczynione zastrzeżenie wydaje mi się ta formuła ogólniejszą i szerszą niż lippsowska teorja o spadku czy utracie znaczenia (powagi).

Żałować wypada, że zwięzłość wykładu nie pozwoliła autorowi wypowiedzieć się szerzej i gruntowniej w kwestji dla nas bardzo ważnej, bo w sprawie klasyfikacji komizmu. Hofmann odrzuca zarówno lippsowski podział na komizm objektywny, subjektywny i naiwny, jako też praktykowane klasyfikacje na żart, humor, szyderstwo, dowcip, ironję, satyrę, karykaturę i t. d. O ile łatwo zgodzić się można na wyrzucenie z klasyfikacji komizmu takich pojęć jak: naiwność, szyderstwo, satyra, ironja, żart i t. p., które mogą wprawdzie towarzyszyć zjawiskom komicznym, ale mogą również wieść żywot doskonale samodzielny, o tyle twierdzenie autora, że humor, karykatura lub dowcip osobnych rodzajów komicznych nie stanowią, wymagałoby już bardziej szczegółowego uzasadnienia.

Z powodu braku uzasadnienia niezbyt przemawia do przekonania własny podział Hofmanna, oparty (w tem jego słaba strona) nie na probierzu estetycznym, ale — etycznym. Zależnie od tego, czy t. zw. „pretensja komiczna“ zdąża w kierunku etycznie ujemnym (t. zn. przedmiot komiczny przywłaszcza sobie niesłusznie właściwości złe lub niebezpieczne), czy też w kierunku dodatnim, dzieli Hofmann komizm na 1) wyswobadzający lub sprawiający ulgę *(befreiende, erleichternde Komik)* i 2) niszczący złudzenie, niweczący *(illusionszerstörende, ernüchternde Komik)*. Pierwszy z nich radby nazwać komizmem *humorystycznym*, drugi *satyrycznym*. Jak nieprzydatną dla estetyki i zawodną jest, pomimo pozorów racjonalności, cała ta klasyfikacja, postaram się wykazać na paru przykładach zjawisk komicznych, wziętych tak na chybi-trafi.

Aniela i Klara ze „Ślubów panieńskich“, głosząc i ślubując sobie „nienawiść mężczyzn“, ujawniają w myśl hofmannowskiej klasyfikacji pretensję komiczną niewątpliwie ujemną (kategorja I). Pokochanie Gustawa przez Anielę i oddanie przez Klarę ręki Albinowi dyskredytuje tę pretensję, sprowadzając efekt niewątpliwie komiczny. Komizm ten jako przynależny do pierwszej kategorji powinien sprawiać nam ulgę

i oswobadzać od uczuciowegu uciskn niebezpieczeństwa a nosić nazwę humorystycznego. Przypuszczam, że mniej więcej każdy zgodzi się, by go nazwać humorystycznym[1]). Ale czy czuje ktoś w tem rozwiązaniu komicznem jakieś „oswobodzenie“ czy „ulgę po ucisku“? Jeśli czego, to właśnie „zniszczenia złudzeń“ (*illusionszerstörende Komik*, kategorja II) dopatrzyć się można w tem poetyckiem okazaniu, na jak kruchych podstawach opierała się rzekoma „nienawiść mężczyzn“ u obu panien. Przytoczone zjawisko komiczne wchodzi więc jedną nóżką do pierwszej kategorji a drugą do drugiej.

Inne zjawisko, wzięte z życia, ale upamiętnione faktem estetycznym. W pierwszych latach galicyjskiej autonomji rada miasta Lwowa, podrażniona bagatelizowaniem postulatów municypalnych przez czynniki wiedeńskie, uchwaliła bardzo ostrą rezolucję i wysłała do Wiednia równie rezolutną deputację, na czele której stanęli panowie Gros i Wild (księgarz). Pomimo wielkiego huczku i prawdziwie lwowskiego tupetu deputacja wróciła z kwitkiem. Sławny wykpiś, jakim był Lam, ujął to niepowodzenie w paradny czterowiersz, który był ongiś na ustach wszystkich:

„Pojechali Gros i Wild
Wiedeńskiemi szlaki,
A wrócili *klein* und *mild:*
Zgadnij, kto to taki“.

Zjawisko komiczne, zawarte w tym czterowierszu, należy do tego rodzaju komizmu, który nazywamy dowcipem. (Trudno, istnieje taki rodzaj.) Dowcip ten osiągnięto przez sztuczne skojarzenie wyobrażeń. Satyryk przez końcowe rozwiązanie przyczepił do nazwisk delegatów znaczenie wartościowo-charakterystyczne, każąc nam oczekiwać od pierwszego potęgi i siły, od drugiego nawet okrucieństwa. Te dwie właściwości, skojarzone razem, reprezentują dla wyobraźni pewną siłę niszczącą. Wmówiona obu delegatom „pretensja komiczna“ zmierza więc w kierunku zdecydowanie ujemnym (kategorja I), każe oczekiwać, że po panu Grosie nie utrzyma się z ministerstwa kamień na kamieniu, a pan Wild rozszarpie co najmniej pół Wiednia. Tymczasem rozwiązanie nie działa wcale „wyzwalająco“, jakby tego wymagała kategorja I, ale właśnie „niszczy złudzenie“ potęgi pana Grosa a srogości pana Wilda (kategorja II), komizm zaś całości jest zdecydowanie satyryczny a nie humorystyczny, jakby tego podział Hofmanna wymagał.

Weźmy teraz dla przykładu pretensję komiczną dodatnią. Taką pretensją obdarzył Mickiewicz Hrabiego w znanem spotkaniu z Zosią („Pan Tadeusz“, III, 10—202). Hrabia, uważa-

[1]) Z innych powodów niż Hofmann; nie dlatego, że „przynosi ulgę“ lub „wyswobadza od uczuciowego ucisku“, ale dlatego, że go cechuje sympatja dla komicznego przedmiotu (osób komicznych).

jący Zosię za „nimfę tajemną“ czy „bóstwo“, ujawnia pretensję dodatnią (kategorja II), gdyż sądzi o istocie śmiertelnej lepiej, niż potrzeba. Efekt końcowy, odsłaniający w Zosi zwykłą wiejską dziewczynę, która „pono gęsi pasie“, niszczy złudzenia czyli pretensję komiczną Hrabiego, a więc kwalifikuje komizm tego ustępu do kategorji II. Wszystko więc w porządku, do kategorji II wchodzi zarówno pretensja, jak i jej zniweczenie. Czyż jest jednak ktoś, ktoby się zdobył na takie świętokradztwo i nazwał komizm tego ustępu, oddającego tak przedziwnie smutek rozpryskiwania się czaru i więdnienia marzeń — komizmem satyrycznym?

Dodatnią pretensją jest także pokora Milczka wobec Papkina. Jej rozwiązanie, kończące się dla Papkina sromotnem przeliczeniem wszystkich schodów, niszczy wprawdzie złudzenie Milczkowej pretensji do pokory (kategorja II), ale równocześnie przynosi także „ulgę“ po ucisku nadmiernej arogancji Papkina (kategorja I). Jedno więc zjawisko komiczne zmyka nam, niby stado spłoszonych myszek, do takiej dziury, jaka się zdarzy — a w dodatku nie podpada ani pod pojęcie humorystycznego ani satyrycznego. Jest sobie poprostu — komizmem.

Na nic więc cały podział. Podobnie jak niemożliwe do przyjęcia i bezużyteczne są kategorje lippsowskie, oparte na przesłankach metafizycznych (ontologicznych), tak też zawieść muszą kategorje Hofmanna, wyprowadzone z etyki. Kategorje, wyprowadzone z innych dziedzin, nie mają w estetyce nic do gadania, są nieme i bez głosu.

Dalsza część rozprawy Hofmanna zajmuje się „wstawieniem przeżycia komicznego w obręb zjawisk estetycznych“, czyli mówiąc po ludzku, przeprowadza dowód, że komiczność należy do estetyki. Godząc się z wywodami autora, nie wchodzę w szczegóły dowodzenia, które wobec oczywistości kwestji wydaje mi się dość zbędne.

Lwów. *Eugenjusz Kucharski*

IV. RECENZJE I SPRAWOZDANIA.

Zygmunt Łempicki: W sprawie uzasadnienia poetyki czystej. Lwów, 1921. (Odbitka z „Przeglądu Filozoficznego". R. 23, 8⁰, str. 20).

Nawiązując do poglądów, rozwiniętych w rozprawie prof. K. Twardowskiego p. t. „O czynnościach i wytworach", autor określa poetykę jako naukę o wytworach psychicznych, tem samem zaś wyznacza jej odmienne nieco — od przyjętego dotychczas — stanowisko, inne wskazując jej zadania i cele. Poddaje więc przedewszystkiem krytyce metodę psychologistyczno-genetyczną w poetyce, rozpoczętą u schyłku XIX w. przez Dilthey'a a panującą dziś przeważnie, a jakkolwiek nie kwestjonuje jej znaczenia i wartości dla badań historyczno-literackich, jednak stwierdza jej braki, tkwiące zarówno w kruchości podstaw, na których się opiera, jak też w wynikach, które stanowią wprawdzie cenne przyczynki do psychologji twórczości, zagadnień poetyki jednak nie wyczerpują do pełna. Nie wyczerpuje również zagadnień poetyki estetyka, względnie psychologja przeżyć estetycznych. Estetyka bowiem zajmuje się przedmiotami estetycznemi, które — według Dohrna — stanowi dzieło sztuki w doznaniu estetycznem, gdy tymczasem poetyka, będąca częścią teorji sztuki, zajmuje się przedmiotami artystycznemi — tworami artystycznemi.

Zadaniem więc poetyki, którą jako naukę o tworach autor zalicza za Stumpfem do nauk ejdologicznych, jest „zbadanie wewnętrznej struktury tych tworów, jako takich, niezależnie od przypadkowych aktów tworzenia". W ten sposób dochodzi do pojęcia poetyki, którą w pewnej analogji do „czystej logiki" Husserla określa jako „czystą poetykę", t. j. naukę o istocie czystych tworów. Poetyka „czysta" posługiwać się będzie w badaniu metodą opisu. Nie można się jednak ograniczyć do opisu czystej formy jedynie. Dzieło poetyckie, jako podpadający pod zmysły wytwór psychofizyczny, staje się zewnętrznym wyrazem wytworu psychicznego, nie podpadającego pod zmysły. Stąd poetyka, jako nauka o wytworach psychofizycznych, które

wyrażają jakieś twory psychiczne, zajmie się badaniem rodzajów i sposobów wyrazu w poezji, czyli stanie się z jednej strony semjotyką (ogólna teorja znaków), z drugiej zaś częścią ogólnej hermeneutyki (t. j. nauki o rozumieniu znaków, czy wyrazów). Środkiem wyrazu w poezji a zarazem „materjałem czynności twórczej“ poety jest język. Materjał ten różni się zasadniczo od materjału innych sztuk, jest bowiem z natury swej psychofizyczny a nie fizyczny. Okoliczność ta stwarza specjalne warunki wyrazu w poezji, równocześnie zaś stawia zasadniczo odrębne od teoryj innych tworów artystycznych problemy poetyce. Na plan pierwszy wysuwa się więc przedewszystkiem funkcja mowy w poezji, przyczem czynnikiem decydującym staje się tu przedewszystkiem sam symbol, jego ton uczuciowy i siła nastrojowa (funkcja wyrażania), a nie jak w mowie potocznej lub naukowej utylitarny wzgląd na znaczenie (funkcja porozumiewawcza). Słowo staje się tu ujawnieniem pewnej indywidualności i jej doznań życiowych. Stąd problemem poetyki „czystej“ będzie „przedstawienie“, t. j. wyrażanie artystyczne, dzięki któremu powstają trwałe artystyczne twory o pewnej właściwej i określonej strukturze.

Uzasadniwszy w ten sposób istotę „poetyki czystej“, autor określa w zarysach najogólniejszych jej problematykę. Zadaniem więc tak pojętej poetyki będzie ustalić i wyjaśnić wszystkie pierwotne pojęcia, które pod względem objektywnym czynią możliwym związek zrozumienia dzieła poezji a zwłaszcza związek estetyczny. Konstytutywnemi są tu pojęcia pierwiastkowych form połączenia.

I tu regulują stałe prawa krok za krokiem postępujące „komplikacje“, wskutek których z kształtów prymitywnych rozwija się nieskończona rozmaitość nowych i coraz nowych kształtów. Są to kategorje przedstawienia (forma, przedmiot, treść, zawartość). Do nich pozostają w stosunku korelacji i tu czyste albo formalne kategorje przedmiotowe, jak jedność, rozmaitość, związek, układ, symetrja, proporcja.

Ponadto dążyć będzie poetyka „czysta“ do wyszukania praw, które w tych pojęciach kategorjalnych mają podstawę. Będą to owe „aprioryczne, nieprzekraczalne normy“, dotyczące istotnych form przedstawienia — normy, tworzące ów idealny szkielet, „który każda faktyczna poezja, idąc za pobudkami po części czysto ludzkiemi, po części przypadkowo empirycznie się zmieniającemi, w różny sposób wypełnia i ubiera empirycznym materjałem“.

Rozprawka prof. Z. Łempickiego porusza szereg ciekawych zagadnień, rzucając spory snop światła na problemy poetyki, która ukazuje się w tem ujęciu z nowej, mało dotychczas znanej i zbadanej strony. Zwarta (może aż nazbyt) forma rozprawki zmuszała autora do szkicowego traktowania ciekawych zagadnień, ściśle zaś teoretyczny charakter rozważań nie po-

zwalał na przykładowe rozwinięcie i uzasadnienie pomysłów oryginalnych. Byłoby to zaś pożądane ze względu na to, że poglądy poruszone w rozprawce torują nowe drogi, wiodące do wniknięcia w istotę poezji. Że drogi te nie są jedyne, sam autor przyznaje, uznając pomimo krytyki — doniosłość i znaczenie dociekań psychologiczno-genetycznych, jak też rozważań estetycznych dla badań historyczno-literackich. Drogi te jednak są ważne, zbliżają bowiem do celu, którym jest odkrycie „istoty czystych tworów“. W przyszłości nie będzie ich można pominąć.

Lwów. *Juljusz Balicki.*

Ludwik Skoczylas: O wzruszeniu lirycznem. (Ze studjów do współczesnej literatury polskiej). Kraków, 1922, 8°, str. 30.

Praca p. Skoczylasa już przez swój tytuł budzi żywe zainteresowanie. „Wzruszenie“ to wielkie, magiczne, niejasno lub źle rozumiane słowo. Od naukowego jego wyjaśnienia zależy fałszywe lub krytyczne, zgodne z prawdą ujęcie zjawisk poetyckich, od ścisłości pojęcia wartość wszelkich, na tej podstawie opartych wywodów.

Autor zdaje sobie dobrze sprawę z doniosłości wzruszenia, stwierdzając, że jest ono „fundamentem wszelkiej sztuki“ (str. 4).

Co zatem rozumie p. S. przez wzruszenie? Określenie początkowe, zawarte w zdaniu, że podstawę „wszelkiego wzruszenia“ stanowi „sympatja (!), jaką człowiek czuje do człowieka“, ujmuje przyczynę i objaw wzruszenia w sposób nadzwyczaj ciasny, niedokładny, niepsychologiczny; pozanaukowe, wprost „mistyczne“ jest dalsze nie wyjaśniające objaśnienie, że „jest to odblask wielkiej, kosmicznej, wszechświat obejmującej Miłości i Dobroci“ (str. 4).

Na czytelnika, znużonego, wedle własnych i słusznych utyskiwań autora, „zamieszaniem pojęć“ i „chaosem“ właśnie w krytyce literackiej, działają przytoczone „pojęcia“, jak oblanie znagła zimną wodą: staje się zaraz podejrzliwy i nadmiernie ostrożny wobec następnych rozważań i określeń. A szkoda, bo w dalszych ustępach pracy znajdziemy pewną rektyfikację fatalnych frazesów początkowych.

Autor rozróżnia dwa rodzaje wzruszeń: jedne nazywa „doznanemi w życiu“, inne „wzruszeniami w sztuce“, albo pierwsze „wzruszeniami zmysłowemi“, drugie „wzruszeniami duszy“, przyczem z naciskiem podkreśla ich przeciwieństwo: „wzruszenie, które nas ogarnia w życiu, jest czemś wręcz odmiennem [1]) od wzruszenia, które przejawia się w sztuce“ (str. 4). W toku rozprawy występuje stosunek raczej podporządkowania,

[1]) Podkreślenie recenzenta.

„wzruszenia duszy“ są czemś nadrzędnem a w liryce objawem właściwym, wartościowym (str. 4, 5 i passim).

Z tem wszystkiem brak od początku do końca definicji wzruszenia, czyto „wyższego“ czy też „niższego“, i stosowania do niej szczegółowych kwestyj rozprawy. A możnaby ją znaleźć w podręczniku psychologji (najlepiej bodaj ujęte u Titchenera). Uniknąłby wtedy autor niejednego nieporozumienia, niejasności, bałamuctwa. Co się tyczy wyodrębnienia „wzruszeń duszy“ jako czegoś „wręcz odmiennego“ wobec „wzruszeń zmysłowych“, musiałby p. S. wpierw udowodnić taki rzekomy stan rzeczy w doświadczeniu psychicznem. Z pominięcia wymagań psychologji i najnowszych badań na terenie wzruszenia (afektu) i złączonego z niem pozaświadomego życia duszy oraz stłumień sfery życzeniowej (optatywnej) wyniknęły trudności, z któremi autor widocznie nie może poradzić sobie (walka z poezją, oparta na „wzruszeniach zmysłowych“!), bądź rozwiązuje je z dużą bezsprzecznie dozą przenikliwości — raczej intuicji (tam, gdzie można spokojnie operować metodą naukową!), ale nieistotnie, krążąc „koło“ rzeczywistego zrozumienia i objaśnienia sprawy.

I tak twierdzi autor, że wzruszenie „w sztuce“ jest „aktem twórczym“, — wzruszenie „doznane w życiu“ — nie; dodaje jednak, że „każde — prawdziwe, przeżyte (?!) wzruszenie może wejść w sferę sztuki“ (str. 4). Dzieje się to wtedy, gdy „wyzwoli się“ ono „z pierwiastków fizycznych, materjalnych, zapomocą których skute jest z brutalną (!) rzeczywistością. Przy pomocy (?) sztuki przenosi się ono w świat odrębny, w świat wyobraźni, marzenia, w świat iluzji. Dopiero wtedy staje się ono wzruszeniem artystycznem“ (str. 4 i 5). Otóż ten pogmatwany, niejasny obraz procesu psychicznego byłby o wiele bardziej prosty, wyraźniejszy i prawdziwszy, gdyby autor wiedział czy pamiętał, że każde silne wzruszenie i u każdego człowieka doznaje podobnych przeobrażeń, łączy sią bowiem po stłumieniu [1]) z determinującem wyobrażeniem, wyrzuconem z świadomości, w kompleks pozaświadomy, który posiada zdolność powrotu w świadomość ale w stylizacji symbolicznej i w sublimacji (uwzniośleniu). Autor mówi także (i bardzo trafnie) wprost o „apercepcji symbolicznej“ (str. 29), nie tłumacząc jednak genezy tego zjawiska, narzucając jako fakt autorytatywnie przez niego wprowadzony.

Proces zatem bywa ten sam także u nieartysty. Rożnica polega na silniejszej wzruszeniowości poety, na bujnem życiu pozaświadomem, które prze do wyrazu zewnętrznego, do objek-

---

[1]) Przyczyną stłumienia jest po jednej stronie sam fakt podniecenia nerwowego, które nie może być trwałe, po drugiej jednak determinuje stłumienie w przeważnej masie wypadków niezgodność życzenia czy związanego z niem w systemie bipolarnym — lęku z rzeczywistością. Życzenie zawarte jest właśnie w wyobrażeniowym pierwiastku kompleksu wzruszeniowego.

tywizacji marzenia w dziele poetyckiem, suggerującem czytelnikowi właśnie ten „świat odrębny“. Stale więc występuje *sui generis* „dematerjalizacja“ wzruszenia (jak żąda tego autor w obrębie sztuki), co stanowi jeden z najciekawszych procesów psychicznych, jednak bez zupełnego oderwania się i od „zmysłów“ i od „rzeczywistości“ — a raczej od „przeżycia“, którego elementy, wchodząc w sferę pozaświadomą (a nawet normalnej pamięci!), ulegają subjektywizacji.

Wedle autora stosunek wzruszenia „lirycznego“ do rzeczywistości może być trojaki: I) Wzruszenie „powstaje na tle kontemplacji jakiegoś zjawiska objektywnego“. II) „Zdarzenie świata zewnętrznego jest tylko momentem, służącym do wywołania procesu wewnętrznego“. III) „Wzruszenie liryczne powstaje niezależnie od jakiegokolwiek działania świata zewnętrznego pod wpływem wspomnień lub przypadkowego skojarzenia“ (str. 26).

Ad I): Brak zdefinjowania kontemplacji czyni określenie całe niejasnem. Jeśli autor ma na myśli zainteresowanie silnie intelektualne[1]), to wedle własnych jego twierdzeń wzruszenie w tym przypadku nie może powstać[2]). Ad II): Znowu niejasne, nieścisłe wyrażenie, podkreślić jednak należy, że istotnie w każdej „przeróbce“ wzruszenia „zdarzenie“ służy „do wywołania procesu wewnętrznego“, więc jest to zjawisko stałe, ogólne — nie zaś osobny rodzaj pobudek wzruszeniowych w sztuce. Tu trzeba zwrócić uwagę na obserwację, przez autora przytoczoną, że często „błahe zdarzenia — — wywołują najsilniejsze wzruszenia artystyczne, gdy odwrotnie: wstrząsające przeżycia — — z trudnością tylko i powoli — — przechodzą w sferę wyobraźni“. O ile druga część twierdzenia jest trafna, ale przez autora nie została wyjaśniona, a daje się doskonale wyjaśnić w teorji optatywu stłumionego, o tyle pierwsza część zdania, oparta zresztą na prawdziwych faktach, prowadzi autora do powierzchownego sądu, że dzieje się to dzięki „luźnemu“ (w takim przypadku) „związaniu artysty z rzeczywistością“, gdy tymczasem zachodzi tu proces bardzo skomplikowany, w którym „błaha“ przyczyna potrąca o bardzo silne, głębokie sprawy wewnętrzne, o kompleksy, aktualne w pozaświadomem, domagające się wyrazu i otrzymujące go w utworze poetyckim. „Zdarzenie“ zatem choć „błahe“ jest niezbędne w tej sytuacji do wydźwignięcia na jaw i wypowiedzenia pewnej treści rzeczywistej, przetworzonej stylistycznie w utajeniu pozaświadomem. Ad III): Tyczy się przedewszystkiem odnowy wzruszenia, lecz także

---

[1]) W tem znaczeniu używa wyrazu „kontemplacja“ M. Treter w swej teorji estetyki intelektualistycznej, antipsychologistycznej. N. p. „Sztuka — a zagadnienia piękna i brzydoty“ („Tygodnik illustr.“, r. 1923, nr. 29. str. 464).

[2]) Por. str. 6 o „zawieszeniu czynności intelektu“.

powstania wzruszenia z przyczyny wewnętrznej, stanowiącej „przeżycie“ w duszy poety. Należy zresztą do objawów normalnych, zwykłych.

Rozerwanie wzruszeń na „zmysłowe“ i „artystyczne“, co wynikło z szlachetnej tendencji „idealizacji“ tworu poetyckiego, nie da się utrzymać, jeśli dokładnie uświadomimy sobie zjawisko psychiczne: Wzruszenie, jako jednostkowy fakt psychiczny i fizyczny, jest dla indywiduum czemś swoistem, odrębnem i wewnętrznem, jest „przeżyciem“, co zresztą podkreśla i autor; stąd jaskrawe i rzekome przeciwieństwo jego zewnętrznej i wewnętrznej strony (zjawisko psychiczne i odpowiednia reakcja fizyczna) nie da się utrzymać. Właśnie przez zespół psychiczny wzruszenie jest tak ważne w życiu człowieka i, jak twierdzą badacze pozaświadomości, mimo zapomnienie, w skutkach swych niezniszczalne. A skutki te to w części: twórczość artystyczna.

Niesprecyzowanie pojęciowe zasadniczych stosunków świata zewnętrznego i wewnętrznego (rzeczywistość, przeżycie, marzenie i t. d.) sprawia, że dyskusja czy krytyczna ocena raz wraz natrafia na niejasności, co prowadzi do zastrzeżeń, a autora do poszukiwań, „okrążających“ istotę rzeczy bez ostatecznego i trafnego ujęcia.

Tak mówiąc o „ogólności“ wzruszeń t. j. o zasadniczych ich postaciach, typach, autor twierdzi, iż są „niezmienne“, przyczem miesza uczucia z wzruszeniami (str. 14).

Co się tyczy samej niezmienności, to w zakresie powtarzania się takich samych typowych objawów wzruszeń i samego ich przebiegu, zasada ta jest słuszna, autor jednak zapomina, o czem zresztą nie pamiętają psychologowie, a co gorsza estetycy, że dla badań literackich posiada wartość nie wyłącznie typowość, ale indywidualizacja, oczywiście nie w samem psychofizycznem zjawisku wzruszenia, lecz w wyobrażeniu z niem związanem. Tu właśnie dokonywają się zmiany doniosłe dla kultury jednostki, zbiorowości oraz ich tendencyj optatywnych. Przedmioty, wzruszające człowieka pierwotnego, nie działały już w kulturalnej Grecji (czyli nie wchodziły już w obręb „wzruszenia w sztuce“), a greckie wzruszenia nie zawsze oddziaływają na nas (t. j. ich przyczyna wyobrażeniowa!)

Kierunek rozprawy wskazuje zamiar autora zarówno „idealizacji“, „dematerjalizacji“ przyrody, a więc odmiennego od rzeczywistości jej charakteru w duszy poety, jak i zacieśnienia jej pojęcia do zjawisk żywiołowych, stąd razi autora fakt, że futuryści rozszerzają sferę symboliki lirycznej na obszar techniki, dzieł ręki ludzkiej. Otóż nie istnieje żadne prawo estetyczne, któreby wzbraniało szukania symbolów w jakiejkolwiek dziedzinie życia, byleby te symbole wywoływały istotną i zamierzoną suggestję poetycką. Owszem jest to

bodaj największy walor poezji skamandrowców, iż wzbogacili zasób porównań i przenośni i odświeżyli ulegający już wyczerpaniu styl poetycki. Autor w szlachetnym, lecz zapewne niejasno uświadomionym oporze przeciw kulturalnej niedostateczności lub niebezpiecznemu, bo naśladowczo-ślepemu, nowotorstwu uderzył na artyzm i wartość poetycką futuryzmu, a tej utworom n. p. Tuwima odmówić nie można. Pojęcia kultury aktualnej narodu i artystycznego działania poezji nie są identyczne, choć w dziele genjalnem i w wielkim stylu epoki zazwyczaj się pokrywają.

Do zagadnień zasadniczych należy w rozprawie p. S. jeszcze stosunek etyki do dzieła poetyckiego. Niestety autor rozstrzyga rzecz, bądź mistycznym zwrotem o „boskim pierwiastku duszy“ (str. 9), bądź autorytatywnem twierdzeniem, że „węzeł dobrego smaku (!) i etyki jest nierozerwalny“ (str. 30). Twierdzenie prawdziwe, ale brak zdefinjowania „etyczności“ w sztuce i trudność, tkwiąca w skomplikowaniu tego problemu, nie pozwalają na uznanie stanowiska autora za uzasadnione krytycznie.

Znaczna wiedza literacka nie pomaga tam, gdzie autor zaniedbuje widocznie teorję psychologiczną i ścisłość pojęciową. To może być przestrogą dla innych literatów-teoretyków.

Nadewszystko trzeba jednak pamiętać: poezja przynosi tak zorganizowaną rzeczywistość, jak ją ukształtowało ustylizowane w marzeniu życzenie poety (i nasze własne zazwyczaj!). Elementy przejmuje z rzeczywistości zewnętrznej; jest to przeto inna — ale niemniej rzeczywistość. Tem tłumaczy się siła obrazowa, suggestja zmysłowości halucynatoryjnej, działająca przez arcydzieła sztuki.

Lwów. *Zenon Alexandrowicz.*

Zygmunt Łempicki: Zasadnicze problemy współczesnego językoznawstwa. (Lwów, nakł. Pol. Tow. Filolog., 1921, 8°, str. 32).

Praca, wymieniona w nagłówku, stanowi jedno z ogniw łańcucha, którym autor pragnie związać naszą wiedzę fachową w zakresie krytyki i historji literatury oraz filologji z odpowiednią sferą umysłowości zachodniej. Inne ogniwa to: „Idea a osobowość w historji literatury“, „Idea renesansu“, rozważania nad stylem romantycznym. Zasadniczą cechą każdej z tych rozpraw jest przedewszystkiem doskonały referat o stanie badań w obrębie pewnej, teoretycznej kwestji oraz ściśle z tematem związany substrat do samodzielnej dyskusji, oparty na ocenach i uwagach autora i na wypowiedzeniach własnych jego poglądów. Stąd rzecz o pozorach informacyjnych nabiera znaczenia pomysłu czy kombinacji oryginalnej, będącej wynikiem

wielkiej erudycji, a umieszczonej na szerokiem tle porównawczem.

Podobnie przedstawia się rozprawa omawiana. Aktualne zagadnienia językoznawcze ujmuje prof. Ł. w trzy podstawowe, realne przeciwieństwa, które dotyczą istoty języka i zjawisk językowych. Czwarta antynomja jest natury metodycznej i wiąże się z sposobem badania tych zjawisk. W rozwijaniu zagadnień trzyma się prof. Ł. porządku chronologicznego, stosownie do kolejnego powstawania przeciwieństw. Przez ukazanie krańcowych teoryj zyskuje bezsprzecznie całość obrazu na wyrazistości, a czytelnik poznaje zarazem największe rozpięcie tych zagadnień i przekonywa się, jak istotnie, wewnętrznie różne dziedziny naukowe wzajemnie na siebie oddziaływają. Budowa rozprawy jest tem ciekawsza, że autor w ostatnim, czwartym ustępie, poświęconym antynomji: gramatyka a historja języka, zbiera raz jeszcze scharakteryzowane poprzednio przeciwieństwa i daje próbę, częścią własną, częścią przejętą od innych badaczy rozwiązania sporów, bądź przez uznanie jednej z dwu walczących metod za lepszą, bądź też na podstawie kompromisu.

Najstarszą antynomją, którą autor wciągnął w zakres swoich rozważań jest przeciwieństwo momentów, fizjologicznego i psychologicznego. Pierwszy reprezentują dzieła t. zw. młodogramatyków, pozytywistów w językoznawstwie z Osthoffem i Brugmannem na czele. Autor wyjaśnia zwięźle, dobitnie i krótko ich zasługi i błędy. Podkreśla stworzenie przez nich fizjologji mowy czyli fonetyki. Stwierdza następnie złudzenie w odniesieniu do rzekomych „praw“ językowych, błędne przenoszenie metod i zasad przyrodniczo-fizycznych do filologji, zbyt pochopne stosowanie metody porównawczej. Uznaje ich zasługę w obaleniu fałszywych wyobrażeń Schleichera, wedle których język jest pewnego rodzaju organizmem, samoistnie, niejako poza indywiduami, żyjącym i rozwijającym się (darwinizm w językoznawstwie). Ostatecznie młodogramatycy przegrywają, nie doceniając znaczenia czynnika psychicznego, zwłaszcza w głosowni, t. j. lekceważąc psychofonetykę, która zwycięża dzięki nowszym badaniom eksperymentalnym, przyczem pokazuje się, że właśnie tylko psychologja pozwala na budowanie praw językowych, jak to czyni Grammont w swej pracy o dyssymilacji konsonantycznej. Psychologja wkracza zwycięsko także w inny obszar zjawisk językowych, w morfologję, a nawet w naukę o tworzeniu słów i o rozwoju znaczenia, dlatego Rozwadowski formułuje ogólne prawo językowe, będące właściwie zastosowaniem prawa Webera do zjawisk językowych. Eliza Richter rozwiązuje antynomję przez jasne rozgraniczenie i zwartościowanie obu momentów: „tatsächliche Hervorbringung der Laute gehört in den Bereich der Lautpsychologie,

die der Lehre von der möglichen Hervorbringung der Laute, der Lautphysiologie gegenüber zu stehen hat“ (str. 25). Vossler, zasadniczy antipsychologista, twierdzi jednak wprost: „Artikulieren ist eben schon psychische Tätigkeit, das psychische Moment, der einzige mögliche Ausgangspunkt, das einzig sichere Datum sprachwissenschaftlicher Forschung“ (str. 25).

Druga antynomja ujawniła się w pełni w toku sporów naukowych o słynne dzieło Wundta „Völkerpsychologie“ (1900). Wundt, kierując się zasadą kolektywistyczną, wprowadził pewną korekturę w romantyczne pojęcie „ducha ludu“ (Volksgeist) i nazwał go bardziej empirycznie „duszą ludu“ (Volksseele). Wedle Wundta „dusza nie jest substancją, lecz aktem, związkiem przeżyć psychicznych. Tem, czem są poszczególne procesy psychiczne wśród świadomości jednostkowej, tem są procesy duchowe, które wynikają ze współżycia członków pewnego zbiorowiska ludzkiego“. Dusza ludu jest „wynikiem procesów psychicznych, uwarunkowanych współżyciem ludzkiem, procesów, któreby w świadomości jednostkowej, albo nie powstały, albo też nie mogły się zaktualizować. Takim objawem, który wytłumaczyć się da tylko w środowisku, tylko z połączenia i wzajemnego oddziaływania na się ludzi, jest i język“ (str. 11). Podałem umyślnie obszerniej streszczenie poglądów Wundta, dokonane przez prof. Ł., bo zdaje mi się, że najnowsze badania psychologiczne w obrębie t. zw. podświadomych (raczej pozaświadomych) procesów i stanów psychicznych zmusi naukę do większego respektu względem teoryj kolektywistycznych, które zresztą ulegną znacznym rektyfikacjom.

Przeciwnicy Wundta, a szczególnie Paul, wysunęli czynnik indywidualistyczny. Paul sądzi, że „die rechte Sprache nur im Individuum existiert... Dass (eine Form) schon vorher von einem anderen gestaltet war, ohne ihm überliefert zu sein, das ändert an der Sache nichts: sie bleibt darum seine Schöpfung“ (str. 10 i 11). Prof. Ł. zajmuje w tym przypadku stanowisko pozornie kompromisowe, w rzeczywistości jednak przyjmuje paul'owski punkt widzenia. Powiada bowiem wyraźnie: „Rola ogółu jest bierna, receptywna, ogół przyjmuje biernie to, co zdziała wybitna jednostka — czasem pod innym względem wybitna jednostka „autorytet językowy“, jak powiada Gröber, a dalej działa moda“... Odnosi się to zdaniem niektórych filologów, zarówno do zmian fonetycznych (już Bresdorff w r. 1821, a potem K. Brugmann, Delbrück, Schuchardt), jak do tworzenia się słów (Schröder). Prof. Ł. pragnie tu ustalić pewną orjentację, wprowadzając (podobnie, jak w rozprawie: „Idea a osobowość“) rozróżnienie produkcji i recepcji: „Historja literatury była do niedawna wyłącznie niemal historją produkcji, historja języka i t. zw. poezji ludowej z tworzeniem się niemal nie liczyła. Role muszą być zmienione, względnie

uzupełnione. W „życiu języka“ należy odróżnić dwa momenty: 1. wolną, indywidualną twórczość, mającą swe źródło w indywidualnej intuicji, 2. wynikającą z wzajemnego oddziaływania na się biernej recepcji i czynnej twórczości twórczość zbiorową t. zw. prawidłowy rozwój języka (str. 29). „Język wywiera presję wskutek kolektywnej działalności i współdziałania. Tem się tłumaczy rozszerzenie się zmian fonetycznych. Możliwość istnienia t. zw. praw głosowych da się wytłumaczyć tylko przez nacisk społeczny, jaki ogół wywiera na jednostkę“ (str. 28).

Zdaje mi się, że wprowadzenie i uwzględnienie obu momentów: produkcji i recepcji w zakresie nauk humanistycznych stanowi trwałą zasługę prof. Ł. bez względu na preponderancję indywidualizmu w jego poglądach.

Sprawa indywidualnej twórczości wprowadza nas w trzecią antynomję, bodaj najciekawszą i najnowszą (w pewnej mierze!). Jest to przeciwieństwo dwu innych czynników: estetycznego i utylitarnego, wyrosłe na tle przeobrażeń w poglądzie na świat, jakie się dokonywają w współczesnej myśli europejskiej. T. zw. psychologizm, choć święcił i święci tryumfy na poszczególnych polach nauki, został uznany za niedostateczny do wyjaśnienia różnych zjawisk, za jednostronny. Znudziła się metoda genetyczna... (Co prawda często fałszywie rozumiana i mylnie stosowana! przyp. rec.). Przestano pytać się: jak coś powstało, a położono nacisk na kwestji dalszej: czem coś jest. Jest to zmiana bardzo ważna, bo jej odpowiednik znajdujemy i wśród zagadnień współczesnej krytyki i historji literatury. I tutaj porzuca się metodę genetyczną dla badania samego dzieła. W następstwie tego przeobrażenia psychologja staje się opisową, czyli pewnego rodzaju fenomenologją, a cały pogląd na świat zmierza ku restauracji idealizmu, i to heglowskiego. Drogę do niego otwiera nauka o wartościach (prawda, piękno, dobro), które są znamieniem życia duchowego, życie zaś duchowe „należy odróżnić od życia duszy, które to ostatnie jest nam wspólne z zwierzętami“. „Życie duchowe“ wedle pojęcia neoidealistów nie jest tylko zlepkiem życia psychicznego poszczególnych jednostek, lecz ma byt samoistny, autonomiczny. „Tu znajdujemy wyraz najnowszych kierunków w filozofji Zachodu. Jeden z głównych i oryginalny przedstawiciel tego prądu, Włoch Benedetto Croce, tworzy podstawę dla nowego pojmowania zjawisk językowych, a mianowicie estetycznego. Jego „attività spirituali, espressiva, intuitiva“, formująca bezkształtną masę psychicznych „sensazioni“ (wrażenia) i „sentimenti“ (uczucia) jest też „attività estetica“, a na tej opiera się sztuka i język.

Prof. Ł. ostrzega, że „kunsztowny gmach Croce'go (nawiasem mówiąc interpretatora Hegla w duchu restytucji — przyp. rec.) nie wytrzymuje surowszej krytyki“. Niemniej przecież śledzi prof. Ł. z uwagą i uznaniem wyniki, do jakich

dochodzi zwolennik Croce'go w Niemczech, romanista Vossler, który w pełni stosuje naukę o „duchu" w językoznawstwie i widzi jego działanie przedewszystkiem w akcencie; jako zadanie stawia on nauce odpowiedź na radykalną kwestję: trzeba udowodnić, że „duch" jest „die alleinigwirkende Ursache aller Sprachformen". Prof. Ł. radzi czytać piękne dzieła Vosslera „ostrożnie", ale uznaje w „idealiźmie" „zupełnie nowe punkty widzenia", choć znów w innem miejscu sam przypomina, że „pogląd na język, jako na dzieło sztuki to pogląd Hamanna i Herdera" (str. 31)[1].

Tu zatem widoczna jest niejasność, którą powinno się rozświetlić.

Wyraźnym, zdaniem neoidealistów, objawem ducha i czynnika estetycznego w języku jest stwierdzony niewątpliwie jeden z celów mowy, wyładowanie afektów, a właśnie w akcencie afekt ma się wypowiadać (Schneegans, Bourdon, Sperber).

Prof. Ł., przypisując — i słusznie — momentowi estetycznemu, który łączy ściśle z indywidualno-twórczym, duże znaczenie w językoznawstwie, stara się poskromić skrajny pogląd vosslerowski przyznaniem, że język służy jednak także do porozumiewania się, t. zn. że również czynnik utylitarny musi być brany pod uwagę (str. 17). W tym przeto przypadku prof. Ł. rozwiązuje antynomję na drodze kompromisu.

Z powyższych wywodów wynika, że zagadnienia językoznawcze — jak zresztą badania z zakresu jakiejkolwiek innej sfery naukowej — pozostają w nieustannym związku z teorjami filozoficznemi i każda w nich zmiana odbija się w filologji silnem echem.

Czy optymizm prof. Ł., który przypisuje wysoką wartość neoidealizmowi, a równocześnie wierzy w całkowite i na zawsze przezwyciężenie romantycznego „ducha narodu" (str. 29 i 31), jest usprawiedliwiony, to pozostaje pytaniem otwartem... „Duch" już powrócił, a wraca i Hegel (choćby w układzie broszury prof. Ł.: antynomje — rozwiązanie syntetyczne!) — prawda — nieco odmieniony, ale czy w istocie? Czy nie należy zachować surowego krytycyzmu wobec „autonomicznego bytu" ducha neoidealistów?... To są zagadnienia, sięgające daleko poza obręb tej recenzji.

Tu trzeba tylko raz jeszcze podkreślić, że w językoznawstwie, jak i w innych naukach humanistycznych (historja literatury!) odżywa idealizm, podnoszący sztandar indywidualizmu i intuicjonizmu twórczego przeciw kolektywizmowi, zwalczający historyzm, psychologizm, a nadewszystko naturalizm. Ten prąd przerzuca się i do samej twórczości arty-

---

[1]) Rozstrzelenie słów pochodzi od recenzenta.

stycznej i stąd prof. Ł. określa go mianem — dzisiaj modnem — a z Croce'go poglądów płynącem, ekspresjonizmu. Znowu temat do rozważań dla czytelnika-literata.

Czwarta antynomja jest natomiast bardziej u nas znana. To pytanie: gramatyka a historja języka. Prof. Ł. zgodnie z panującem już zapatrywaniem doskonale powiada, że „funkcja gramatyki — z normatywnej w odniesieniu do przyszłości, stała się autorytatywną w odniesieniu do przeszłości", nie określa uczniom „jak ma być, ale uczonym, jak miało być". Trafnie też porównywa prof. Ł. stosunek gramatyki do historji języka z stosunkiem poetyki do historji literatury. Ogólnie rzecz biorąc, stosunek ten jest stosunkiem „nauk systematycznych do historycznych, statycznych do ewolutywnych" (str. 20).

Prof. Ł. wymienia ważniejszych reformatorów systemu gramatyki, a obszerniej przedstawia najnowszą próbę Szweda Noreena, zwolennika estetyzmu. Traktując język, jako dzieło sztuki, Noreen uwzględnia materję, treść i formę, czyli fonologję (materjał fizyczny, głoski i artykulację), semazjologję (psychiczną treść języka) i morfologję czyli „naukę o sposobach, w jakie materjał głosowy na usługi znaczenia jest ukształtowany" (str. 22). Dzieło Noreena jest — zdaniem prof. Ł. — „znakomicie obmyślane i opracowane". Na podstawie takiej gramatyki ogólnej, stwarzającej „kategorje badania językoznawczego", trzeba zbudować historję języka czyli zastosować system gramat. do „zmian w czasie". Tu nasuwają się zaraz wskazane i rozwiązane antynomje.

Jak widzimy, materjał, zebrany i oświetlony krytycznie przez prof. Ł., jest bardzo bogaty, choć do omówienia jego zużył prof. Ł. zaledwie 32 str. druku. Stąd i recenzja pracy o treści zwartej, o rozległym horyzoncie, ciekawej także dla historyka literatury, musiała stać się może zbyt obszerną (choć w niejednym szczególe niezupełną), ale usprawiedliwienie tkwi w zasadniczej wadze problemów, tam pomieszczonych.

Lwów. *Zenon Alexandrowicz.*

Zygmunt Łempicki: Renesans, oświecenie, romantyzm. (Książnica Polska Tow. Nauczycieli Szkół Wyższych). Warszawa-Lwów, 1923, 8°, str. 235.

Mało posiadamy w literaturze naszej książek tak pouczających, tak ważne usługi mogących oddać w dziedzinie orjentacji naukowej, jak studja prof. Zygmunta Łempickiego p. t. „Renesans, oświecenie, romantyzm". Brak należytego bogactwa pojęć i należytej ich jasności oraz ścisłości, wieloznaczność terminów, niewielka znajomość stanu badań w literaturze obcej — to rysy ujemne, które stwierdzić trzeba w znacznej części

naszych prac historyczno-literackich. Tem większa wartość rozpraw wymienionych, opartych na gruntownej znajomości literatury zagranicznej (przedewszystkiem niemieckiej) i na poważnem wyszkoleniu filozoficznem. Tematem zaś są trzy pojęcia, podstawowe dla badacza kultury starożytnej.

Chcąc książkę tą ocenić z właściwego stanowiska, trzeba sobie uprzytomnić, że celem prof. Łempickiego nie było przedstawienie trzech epok, danie ich pełnego, barwnego obrazu — nie było też jego celem dojść na tle wyczerpującej analizy materjału faktycznego do nowych konstrukcyj, do nowych oświetleń. Pragnął przedewszystkiem poinformować czytelnika polskiego o zagadnieniach, związanych z pojęciami renesansu, oświecenia i romantyzmu, tudzież o wszystkich ważniejszych poglądach naukowych na te kwestje — i w ten sposób usunąć różne zakorzenione nieporozumienia, a przez ugrupowanie problematów, rozkład świateł i cieniów, uwydatnić stanowisko własne. „Ponieważ moment informacyjny odgrywa w tej książce ważną rolę“ — zaznacza przedmowa — „przeto nie wahałem się przytaczać w obfitej mierze poglądów obcych, nieraz w języku ich autorów, wielokrotnie zaś przytaczałem zapatrywania uczonych na pewną sprawę w dosłownem lub niemal dosłownem brzmieniu bez specjalnego uwydatnienia. Znawca oceni, gdzie w tych wywodach znajdują się moje oryginalne poglądy“.

Obeznany dokładnie ze stanem metodologji nauk humanistycznych, w znacznej mierze przyjmujący idee twórcy istotnego tej metodologji, Diltheya, prof. Łempicki najpierw w uwagach wstępnych porusza zagadnienie odrębności pojęć, jakiemi posługują się nauki historyczne, i zagadnienie stosunku tych pojęć do „prawdy historycznej“.

Bogata w treść rozprawa o renesansie przyniesie nie tylko inteligencji szerszej, ale i fachowcom sporo rzeczy nowych. Przyjęte jest naogół utożsamianie renesansu ze zwrotem do starożytności klasycznej i upatrywanie w nim prądu wybitnie świeckiego w przeciwieństwie do religijności średniowiecza; zabarwienie zaś uczuciowe daje niezbyt jasne pojęcie ideału człowieka renesansowego i tendencja (niejednokrotnie już zwalczana) do wynoszenia renesansu kosztem wieków średnich. Prof. Z. Łempicki, pobudzony przez nowe prace niemieckie, zwłaszcza przez badania Burdacha, poddaje rewizji i krytyce sądy utarte, referując jasno i dokładnie stanowisko dzisiejszej i wczorajszej nauki względem owej epoki wielkiej i związanego z nią miana. Przedewszystkiem uprzytomnia czytelnikowi fakt zamało uwzględniany, że poglądy wymienione są wytworem — renesanzyzmu. Nie wie się bowiem lub też nie myśli o tem, że obok dwu ogólnie uznanych nawrotów do ideału przeszłości, obok renesansu i romantyzmu, istniał jeszcze nawrót trzeci, dla którego ideałem minionym był właśnie renesans. Temu renesanzyzmowi zawdzięczamy obraz Odrodzenia, skrystalizo-

wany w dziele Burckhardta, obraz, który jest „czemś więcej niż przedstawieniem historycznem — jest on szukaniem nowej treści życiowej, a raczej idealizowaniem nowych wartości, odnalezionych w renesansie“. Uwydatniwszy — zgodnie z C. Neumannem — zasadnicze rysy koncepcji Burckhardtowskiej, heroizm w pojmowaniu człowieka, plastycyzm w pojmowaniu sztuki, prof. Łempicki przechodzi do sprostowania i dopełnienia obrazu, przedstawia religijno-mistyczne i polityczno-narodowe znaczenie terminu „odrodzenie“ i związek z tendencjami wieków średnich. Należy jednak zauważyć, ze rewizja utartych poglądów nie powinna iść zbyt daleko, że nie można historji wyrazu (jak czyni Burdach) utożsamiać z historją prądu, wyrazem tym oznaczonego, i że mimo wszystko cechami konstytutywnemi pojęcia „renesans“ pozostaną zawsze: sekularyzacja kultury i jej oparcie o tradycje klasyczne.

Równie cenne pod względem informacyjnym, a pod względem wartości naukowej znacznie cenniejsze jest studjum o oświeceniu. I jest też ono ważne kulturalnie. Zasugerowani przez niechęć romantyków do wieku XVIII, zbyt mało cenimy jego wysiłki i rezultaty, które przecież podstawę dały — nowożytnemu myśleniu. W rozdziale pierwszym autor charakteryzuje Melanchtona jako protoplastę idei oświecenia, idąc w tem za Diltheyem; doskonale ujmuje rolę, jaką w drugiej połowie w. XVII odegrały w dziejach myśli Niderlandy; wreszcie podkreśla epokowe znaczenie Shaftesbury’ego. Jedna tylko rzecz dałaby temat do polemiki: przeceniona wydaje się ważność stoicyzmu, a niedoceniony wpływ kartezjanizmu. Rozdział drugi wprowadza znakomicie w zagadnienie naczelne — w problemat poznania i religji, rozdział trzeci w problemat kultury, w idee postępu i humanitarności. Trudno tylko zgodzić się na zdanie, że „dopiero w epoce oświecenia zaczęto zapatrywać się na historję jak na naukę. Aż do tego czasu była historja tylko luźnem wyliczeniem faktów bez wszelkiego wewnętrznego związku“. Najciekawszy i najbardziej samodzielny jest rozdział czwarty; na podstawie badań własnych autor wskazuje, jak w łonie oświecenia kształtują się przeciwne mu pierwiastki nowe. Znowu uplastycznia się tak mało u nas znany Shaftesbury [1]). „Dokonywał się — pisze prof. Z. Łempicki — w drugiej połowie w. XVIII rozkład kultury oświecenia, przyczem nawiązywano do przekonań, które głosił już w początku wieku wielki apostoł irracjonalizmu Shaftesbury“. Drobne tylko uzupełnienia byłyby czasem pożądane — Lillo zasługuje na wzmiankę, skoro mowa o dramacie mieszczańskim Diderota; Letourneurowi słówko się należy, gdy jako pionier estetyki nowej przedstawiony zostaje Jean Sebastien Mercier.

---

[1]) Zajęli się nim teraz dwaj uczeni polscy — prof. Z. Łempicki i prof. Folkierski.

Ze szczególnem zainteresowaniem odczyta każdy historyk literatury szkic o romantyzmie. Autor nie po raz pierwszy głos zabiera w tej sprawie; w r. 1917 ogłosił w „Pamiętniku Literackim“ szereg uwag w związku z odczytem prof. Chrzanowskiego; dwukrotnie potem (we Lwowie i w Warszawie) rozwijał poglądy swe w wykładzie; skreślił je i rozszerzył w „Sprawozdaniach Akademji Umiej.“. Gdy się porównywało poglądy te z ogłoszoną w „Przewodniku Nauk. i Lit.“ „Ideą renesansu“, występowała wyraźnie różność stanowisk wobec renesansu i wobec romantyki. W renesansie prof. Z. Łempicki usuwał w cień piętno literackie prądu, pełne światło rzucając na związek z całem życiem duchowem; romantyzm przeciwnie traktował tylko jako kierunek literacki, co tem się tłumaczyło, że identyfikować go był skłonny z teorjami literackiemi Schleglów. Dzisiaj skrajność owa złagodniała. „Romantyzm“ — mówi badacz — powołał z przeszłości nowe siły do tworzenia i kształtowania życia, a z głębi natury ludzkiej, z jej warstw podświadomych, nowe energje do życia nowego, pełnego i jasnego. Ale to ujęcie trafne, świadczące o horyzoncie rozległym, nie przeszkadza nadmiernemu (choć w pewnej mierze słusznemu) wysunięciu na plan pierwszy przeżycia literackiego.

„Rola przeżycia literackiego staje się dominującą i to są właśnie narodziny stylu romantycznego... Należy sobie zdać z tego sprawę — wbrew utartym i zakorzenionym poglądom — że romantyzm był najbardziej literackim poglądem na życie, bo chciał życie formować według literatury, ujmował je zrazu przez pryzmat literatury średniowiecznej, jak renesans przez pryzmat literatury klasycznej. Przeżycie literackie było w romantyzmie nakazem, postulatem“.

Tak — sporo w tem prawdy. Ale prof. Z. Łempicki nie liczy się z faktem, że zwrot do przeżyć literackich był skutkiem, nie przyczyną, że podłożem — a tem samem istotą romantyki — było niezadowolenie z rzeczywistości obecnej i konflikt postulatów jednostki z ustalonym porządkiem świata.

Ani tego rodzaju zastrzeżenie zasadnicze ani nasuwające się czasem drobne wątpliwości[1]) nie umniejszają znaczenia podstawowego rozprawy, ujmującej stan badań nad romantyzmem i wszystkie ich zagadnienia istotne w całość, jakiej brak odczuwaliśmy dotąd w literaturze naszej.

Szkic ostatni wraca na teren uwag wstępnych — omawia kwestje, dotyczące metodologji naukowej (pojęcie Diltheyowskie

[1]) Czy można prof. Chrzanowskiego zaliczać do oskarżycieli romantyzmu? Czy wśród francuskich przeciwników romantyki nie należało uwzględnić J. Lemaitre'a, a wśród Niemców, wydobywających wartości żywe romantyzmu, Oskara Ewalda? Czy można stanowczo twierdzić, że słowo „romantic“ w Angji występuje pierwej w odniesieniu do osób, niż do przyrody, skoro cytaty, podane na poparcie tej tezy, nie sięgają wstecz poza rok 1686, a John Evelyn pisze w r. 1654 o romantycznej okolicy?

„generacji“, pojęcie „sytuacji ideowej“, będącej „wyrazem poglądu na świat danej epoki, który ma znowu swe źródła w jej strukturze psychicznej“). Prof. Z. Łempicki jest jednym z nielicznych u nas badaczy, których sumienie logiczne zaniepokojone się czuje takiemi zagadnieniami. Stanowi to znamię wybitne jego działalności naukowej — i jej niemałą zasługę.

Lwów. *Juljusz Kleiner.*

Jan Ptaśnik: Kultura włoska wieków średnich w Polsce. Warszawa, 1922. Instyt. Wydawn. „Bibljoteka Polska“. 8⁰, str. 224.

Jak najtrafniej postąpił prof. Ptaśnik, wytrawny znawca kultury polskiej dawnych wieków, ogłaszając szereg niniejszy szkiców, omawiających początki i rozwój oddziaływania włoskiej kultury materjalnej i duchowej na Polskę wieków średnich. Nikt nie był bardziej do tego uprawniony od autora, który ma w swoim dorobku naukowym pokaźną wiązankę prac i wydawnictw źródłowych, tego właśnie przedmiotu dotyczących. W omawianej książce otrzymujemy nie tylko nowe, wielu szczegółami pomnożone, przerobienie dawniejszych rozpraw i artykułów prof. Ptaśnika, znanych głównie z „Rocznika Krakowskiego“, nie tylko umiejętne zużytkowanie najciekawszych wiadomości z własnych autora publikacyj źródłowych, ale też kilka dużych rozdziałów, świeżo napisanych; z tych rzeczy nowych i dawniejszych, rozprószonych i niezawsze dostępnych, utworzyła się obecnie całość, znakomicie przeprowadzona i zaokrąglona, księga, oparta o kościec chronologiczny, a złożona z 10 rozdziałów, uwzględniających corazto inne strony, corazto inne dziedziny stosunków polsko-włoskich, od XI-go po koniec XV-go wieku.

Treść rozdziałów przedstawia się następująco: 1) Immigracja włoska i jej powody, 2) Genueńscy organizatorzy górnictwa w Polsce XIV wieku, 3) W obu krakowskich salinach XV wieku, 4) Na Ziemi Czerwieńskiej, 5) Handel, 6) W służbie dyplomacji, 7) Kallimach jako dyplomata i polityk, 8) Sztuka i rzemiosło, 9) Nauka i literatura i 10) Polacy na włoskiej ziemi.

Dla historyka literatury ma znaczenie w pracy prof. Ptaśnika nie tylko to, co już — na pierwszy rzut oka — odnosi się do osobistości i spraw literackich. Samo zwrócenie uwagi na immigrację włoską do Polski, na jej prowenjencję i kierunki, na jej niezwykłe nasilenie i rozlewność, na różnostronność jej działania i wpływów, zebranie bogatego materjału do tej kwestji (co wszystko jest wyłączną niemal zasługą licznych prac prof. Ptaśnika), — przedstawia dla naszych badań polonistycznych niemałą wagę; zwłaszcza, jeśli chodzi o początki oddziaływania wczesnego renesansu i huma-

nizmu włoskiego na grunt polski. Ten moment immigracji i wpływów włoskich nie był przez dotychczasowych badaczy-polonistów należycie respektowany.

Z książki prof. Ptaśnika dowiadujemy się np. o dość znacznym już napływie Włochów do nas w wieku XIV, za Kazimierza W.; dowiadujemy się dalej, że napływ ten za Jadwigi i Jagiełły, za Warneńczyka i Jagiellończyka, przechodzi wprost w potężną falę, uderzającą nie tylko o Kraków stołeczny i brzegi małopolskie, ale i o Ziemię Czerwieńską, o Lwów i pobliskie okolice. Cały szereg rodzin włoskich, zrazu Genueńczyków, potem — co ważniejsze — Florentczyków, Medjolańczyków, Neapolitańczyków i t. d., dochodzi wtedy w Polsce do niezwykłego znaczenia, opanowywa wiele gałęzi przemysłu i handlu, liczne sfery interesów i spraw państwowych. Słyszymy o kontakcie Polski z Medyceuszami florenckimi (z których jeden żyje i umiera, jako obywatel krakowski), z domami takiemi, jak Acciajuoli, Aliberti i t. d., o stosunkach i pokrewieństwach możnych polskich Tedaldich, Florentczyków, z Medyceuszami (a ci Tedaldi to znów bliscy krewniacy i opiekunowie Kallimacha), dalej o rodzinie Buonacorsich, tkaczy, w Krakowie przed Kallimachem i t. d. Przed czytelnikiem rysują się potężne i wpływowe postaci polskich Włochów, jak Gotfryda Fattinanti za Kazimierza W., a Aynolfa Tedaldiego za Jagiełły i Kazimierza, jak poważnych członków rodzin (przeważnie florenckich) Riccich, Guccich, De S. Romolo i t. d.

Nie można opędzić się przypuszczeniu, że wpływ tych Włochów na Polskę nie ograniczał się jedynie do dziedzin kultury materjalnej, do rozwoju górnictwa, salin, mennicy, różnych gałęzi handlu z Południem i Zachodem, ale że drążył on równocześnie, powoli i rozmaicie, drogi, któremi płynęły do nas nowe idee, nowe prądy duchowe, zbudzone w Italji, a skoncentrowane w słonecznej stolicy młodego renesansu, w Florencji. Jak nie jest dotąd zbadany należycie np. stosunek Polski Kazimierza W. (t. j. dworu, kancelarji, osobistości naczelnych) do kulturalnych wpływów dworu włosko-andegaweńskiego na Węgrzech, do otoczenia i kancelarji praskiej Karola IV[1]) (z Janem z Neumarkt, Rienzim, Petrarką i t. d.), czy do Awinjonu, — tak też i te pierwsze oddziaływania immigrantów włoskich, zwłaszcza od epoki andegaweńskiej i Jagiełły, te stosunki z Florentczykami i domami florenckiemi, domagają się odpowiedniej baczności. Książka omawiana wskazuje do tego znakomicie drogi, także w tych rozdziałach, mówiących o handlu, przemyśle, fiskalnych stosunkach z Kurją, o dyplomacji i t. p. Za Jadwigi i Jagiełły

---

[1]) Pewne uwagi, bardzo ciekawe, o tym przedmiocie pomieszcza dopiero prof. Ptaśnik, zob. str. 151—153 książki.

(i ich następców) sieć stosunków włosko-polskich rozszerza się i komplikuje, biją np. w oczy takie związki z Medjolanem, z ostatnimi Viscontimi, powtarzają się wymiany kontaktu z Florencją, Neapolem, Wenecją, nie mówiąc już o Kurji rzymskiej. Idźmy choćby za przewodem pracy Voigta (nie mówiąc o włoskich), zobaczmy, jak wyglądają równocześnie stosunki kulturalno-umysłowe, rozwój humanizmu, w tych właśnie miastach włoskich, poszukajmy tam szczegółów już nie o Medyceuszach (bo te znane), ale o owych Alibertich, Acciajuolich, o Tedaldich, Crivellich, Quirinich, de Bossis i t. d., a ukażą się nam nieraz różne osobliwe dróżki, różne wiązania, któremi mogły przychodzić do Polski i zapewne przychodziły pierwsze pchnięcia i pobudzenia w kierunku recepcji prądów nowych. Naturalnie, że w znacznej mierze przyjdzie prawdopodobnie ograniczyć się do przypuszczeń, niemniej jednak otworzy się niejeden nowy widok na niezbadany dotąd należycie okres pierwszych wędrówek, pierwszych tchnień włoskiego, wczesnego renesansu na Polskę, na epokę, którą — idąc śladem badaczy innych narodów — możnaby nazwać okresem „polskiego prerenesansu“, czy „protohumanizmu“.

Ostatnie rozdziały zbiorowej książki prof. Ptaśnika poświęcone są sprawom i osobistościom, związanym z literaturą. Osobny szkic przypadł tu przedewszystkiem Kallimachowi, omówieniu jego działalności politycznej i dyplomatycznej. Osobistość niepospolitego tego Włocha, pomimo dość licznych rozpraw i szkiców pomniejszych, nie doczekała się u nas dotychczas rzetelnego, godnego siebie, opracowania. A zasługuje na nie w pełni ten królewski Jagiellończyków doradca, dyplomata, orator, ambasador, wychowawca i mentor, historjograf i panegirysta, zjawisko wprost na polskim terenie niezwyczajne i tak znamiennie wczesno-renesansowe. Typowy to reprezentant i propagator humanizmu florenckiego w Polsce, człowiek, na którego działalności, jak na jakim doskonałym środku poglądowym, właściwości wczesnego renesansu włoskiego dadzą się demonstrować. Niestety, od czasu najlepszych o nim wywodów Zeissberga, wiedza nasza o Kallimachu niezbyt się pomnożyła; zapowiedziana w akademickich Sprawozdaniach praca p. Kulczyckiej nie ujrzała światła dziennego. Prof. Ptaśnik przeprowadza rewizję wielu dotychczasowych poglądów na Kallimacha, zbiera i kombinuje umiejętnie szereg danych już wiadomości o nim, dorzuca sporą garść wyświetleń i przyczynków nowych, własnych. Rehabilituje przedewszystkiem Kallimacha, jako polityka i dyplomatę, a kreśląc wyczerpująco i na szerokim tle wypadków jego działalność w tym kierunku, dowodzi, że Kallimach, to nie tylko „orator regius“, ozdoba dworu i poselstw zagranicznych (jakim bywał nieraz np. Petrarka i inni), lecz naprawdę czynny, choć zwykle „nieszczęśliwej ręki“, polityk-dyplomata, oddziaływujący na bieg

spraw, naginający nawet innych do siebie, urabiający orjentację polityczną polską w sprawach zagranicznych. Bardzo ciekawą jest np. nowa interpretacja Zjazdu w Lewoczy, ustępy o tureckiej polityce Kallimacha, o jego pomysłach, związanych z osobą królewicza Zygmunta i t. d. Nowe są też wywody autora o rodzinie Kallimacha, o stosunkach jego (także handlowych) z krewniakami Tedaldimi; żywe zainteresowanie budzą wiadomości o związkach jego literacko-umysłowych z Wenecjanami (str. 120) i Florentczykami (korespondencje i t. d.), o pobycie dalmatyńskiego humanisty, Bernardino Gallo, w Polsce i jego polskich godnościach (str. 131) i t. d. Nowy promyk światła pada też na Grzegorza z Sanoka, jego stosunki z Włochami lwowskimi, z Tedaldim Aynolfem i inn.

Wiele uwagi zwrócił prof. Ptaśnik na t. zw. „Rady Kallimachowe“, mające już całą swoją literaturę. Autor broni ich autentyczności (z odrzuceniem późniejszych wtrętów), oznacza ewentualny czas i okoliczności ich powstania, nazywając to dzieło „prawdziwym pomnikiem rozumu politycznego tego przedsłannika Machjawela na Północy“. W związku z „Radami“, spotykamy zastanawiający ekskurs o Machjawelu. Autor nie tylko napomyka o pokrewieństwie poglądów Kallimacha i wielkiego florenckiego kanclerza, ale szuka źródła tych pokrewieństw: wykazuje więc bliskie stosunki domu Buonacorsich i Machiavellich w Florencji, a przytaczając (w przypisku) wiadomość o ulubionym chłopcu-wychowanku Kallimacha w Polsce, imieniem Nicolo (który był niezwykle sprytny i zdaje się pochodził z Florencji), ukrywa między wierszami niewypowiedziane pytanie, czy ów Nicolo, wychowujący się przy Kallimachu w Polsce, to nie młody Mikołaj Machiavelli.... Na ten sposób, byłby autor „Księcia“ prawdziwym uczniem i spadkobiercą duchowym polskiego Włocha. Czujna ostrożność nie pozwala jednak prof. Ptaśnikowi wystąpić z tą hipotezą otwarcie. Obok „Rad“, także i do innych dzieł włosko-polskiego humanisty otrzymujemy w omawianej rozprawie ważne przyczynki; na tle bowiem praktyki politycznej uwydatniła się lepiej i teorja, działalność piśmiennicza.

Ściśle literacką stroną Kallimachowej działalności zajmuje się prof. Ptaśnik jeszcze w innym rozdziale, p. t. „Nauka i literatura“. Jest to jakby szkic pracy o wpływach Włochów na kulturę umysłową i literacką Polski po koniec XV w. Wydobył tutaj autor i zgromadził skądinąd szereg bardzo zajmujących i ważnych wiadomości, ułożonych w pouczającą ciągłość. A więc: o spisaniu (i zawartości) bibljoteki katedralnej krakowskiej przez biskupa Maurusa (XI w.), o profesorach prawa, Włochach, w szkole katedralnej krak. w XIII w., o uczonych Włochach w kancelarji i otoczeniu Kazimierza W. (Franc. z Treviso, Jakób Pegza i inni), o włoskich medykach-profesorach za Jagiełły (Jan de Sacchis, Thomas de Amelia i t. d.)

oraz o innych Włochach, uczniach i magistrach krakowskich. Największy ustęp dostał się Kallimachowi. Naszkicował w nim autor w głównych rysach literacką pozycję Kallimacha w Polsce, jego stosunki z światem uczonym florenckim, z Lorenzem, Platończykami i t. p., dorzucił pewne wyjaśnienia do charakterystyki „Koła Kallimachowskiego“ w Krakowie, do jego stosunku do Długosza, pojmowania historji przez Kallimacha (fałszowanie celowe, przesada, stylizacja panegiryczna) i t. d. Chociaż dość szczegółów, podanych przez prof. Ptaśnika, było już dawniej znanych, dobrze się stało, że je tu razem zestawiono i z jednego stanowiska wyświetlono. Z rzeczy pominiętych dodałbym jeszcze dla uzupełnienia obrazu znaną np. z Rosminiego i Morawskiego wiadomość o pobycie Filelfa w Krakowie za Jagiełły, oraz coś o poselstwach kardynałów: Capry, Brandy i Cesariniego, którzy w humanizmie, jako mecenasi i sławni poszukiwacze rękopisów klasztornych, wybitną odegrali rolę. Pomijam stosunki Oleśnickiego z E. S. Piccolominim, już dawniej dobrze znane, bo z immigracją włoską nie zostają w bezpośrednim związku.

Pouczający jest wreszcie ostatni ustęp książki: „Polacy na włoskiej ziemi“, niby odwrotna strona kwestji. Autor wychodzi od X w., od tajemniczego Piastowicza (Lambert, syn Mieszka?) we Włoszech i znaczy poruszoną sprawę głównemi, najciekawszemi rzutami, zbierając skrzętnie, co sam wydobył i co podali inni. Historyk piśmiennictwa znajdzie tu więc: Kadłubka (Bolonja?), później znane osobistości kazimierzowskie (Skotnicki, Suchywilk, Mokrski), związane z fundacją Akademji, dalej Pawła Włodkowica, Strzempińskiego i innych (z „Polonji“ ks. Fijałka), wreszcie sławnego Ostroroga, lektora i doktora bolońskiego, oraz Kopernika, astronoma Marcina Króla i t. d. i t. d. Dość dużo miejsca poświęcił prof. Ptaśnik działalności biskupa trydenckiego, Aleksandra ks. Mazowieckiego z XV w., jego polskiemu otoczeniu na ziemi włoskiej, stosunkom z Medjolanem, z humanistami włoskimi (Guarino, Eneasz). Na dworze jego bawili z Polaków: Jakób Zaborowski, bazylejczyk prof. Sobniowski i inni. I przez ten Trydent Aleksandra szła zapewne niejedna nowa idea z za Alp do Polski, to też słusznie zwrócono tutaj nań uwagę. Krótko natomiast obszedł się prof. Ptaśnik z studjami i pobytem Polaków we Włoszech, w epoce konstancko-bazylejskiej; może i trafnie, skoro o tem napisali już tyle ks. prof. Fijałek i prof. Morawski, chociaż z drugiej strony okres to niezwykle plenny w owoce i pomnażający stosunki włosko-polskie (szczeg. okres Bazylei!). Kończy autor przytoczeniem pięknej wzmianki Długosza o „Boskiej Komedji“ Danta. Obok wzmianek Pawła Włodkowica o Dantem (De Monarchia) i Piotra Wolframa o Petrarce (zdaje mi się, wogóle pierwszych u nas), słowa Długoszowe o rodzicu humanizmu są niewątpliwie jedne z najwcześniejszych

i najbardziej charakterystycznych. To jakby bicie zegara, zwiastujące nowe czasy.

Z powyższego sprawozdania można już nabrać niejakiego wyobrażenia o bogactwie treści książki prof. Ptaśnika. Opracowaną tutaj została jedna wielka karta z dziejów polskiej kultury dawnych wieków, ustęp bodaj jeden z najważniejszych. Chlubną zaletą książki jest to, że opiera się w przeważającej części, cała niemal, na własnych, długoletnich studjach i poszukiwaniach autora; tchnie też tym własnym, oryginalnym wyrazem. Nadto, nie rzucono tutaj ani jednego słowa na wiatr, niema ryzykownych hipotez, ponętnych uogólnień, pięknych ukłonów w stronę frazeologji. Wszystko budowane na rzetelnej prawdzie, wydobywanej żmudnie całemi latami z tysięcy zapisków ksiąg miejskich, archiwalnych, z różnych wydawnictw źródłowych i z licznych, wielotomowych opracowań zagranicznych. Z tych trwałych cegiełek złożyła się dzisiaj barwna i nadzwyczaj interesująca mozajka.

Praca prof. Ptaśnika ukazała się w nowem wydawnictwie „Bibljoteki Polsk.“, któremu dano nazwę „Bibljoteki Historycznej“. Przeznaczona była zgóry dla szerszych kół czytelników, stąd też wynikł zarówno dobór rzeczy, jako też układ książki i jej strona stylistyczna: wykład przystępny, jasny, urozmaicony. Aparat naukowy, obfitość przypisów, podanych na końcu, czyni jednak tę książkę wysoce pożyteczną i pouczającą w równym stopniu i dla specjalistów. Umiano więc połączyć „utile cum dulci“.

Książka zaopatrzona została w kilka dobrze wykonanych ilustracyj, związanych z tekstem, oraz w dokładny obraz treści i nadzwyczaj sumienny indeks osobowy i rzeczowy, mogący służyć za wzór wielu niedbałym naszym wydawnictwom.

Książka p. Ptaśnika obejmuje średniowiecze (wraz z początkami humanizmu), sięga po koniec XV w. Mamy nadzieję, że autor, który dał już niejedno doskonałe studjum o stosunkach włosko-polskich w wieku XVI-tym, zechce niebawem obdarzyć czytelnika polskiego podobnym do obecnego zbiorem szkiców z tamtej, najbujniejszej epoki dawnego polskiego życia i polskiej renesansowej kultury. Będzie to dalszym ciągiem dzieła omawianego.

Lwów. *Stanisław Łempicki.*

Dr. Marianne Thalmann: Der Trivialroman des 18 Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der Geheimbundsmystik. (Germanische Studien, Heft 24). Berlin, 1923. str. 323+3 nlb.

Dr. Marjanna Thalmann, która niedawno poznać się dała w rozprawie o Tiecku jako badaczka o wyjątkowej bystrości,

a zwłaszcza wyjątkowej ścisłości, ogłosiła teraz monografję, mogącą wzbudzić zainteresowanie żywe nie tylko wśród germanistów.

Książka ciekawa i ze względu na metodę i ze względu na rezultaty, imponująca gruntownością i bogactwem materjału, opanowanego przez świetną, wnikliwą, skrajnie drobiazgową analizę. Przedstawia ona ów typ badania ewolucji motywów, który najświetniej reprezentuje Dibelius, ale stosuje metodę analityczną do specjalnych zagadnień i do specjalnego przedmiotu. Zasada selekcji każe naogół rozbiorowi gruntownemu poddawać tylko utwory wybitne. Pocóż marnować siły na mikroskopijne rozpatrywanie rzeczy marnych? A jednak okazuje się, że warto i w niziny zstępować z taką samą skrupulatnością badawczą. Autorka monografji wspomnianej bada belletrystykę, bynajmniej nie kierując wzroku na same szczyty — i wyniki osiągnięte dowodzą, jak niesłychanie ważne dla rozwoju pomysłów i form literackich są niekiedy liczne, zapomniane twory drugorzędne, jak wiele światła dzięki nim pada na literaturę „wielką", jak one dopiero pozwalają ogarnąć wszystkie szlaki życia literackiego. Specjalnie romantyka niejednokrotnie zasilała się sokami codziennej strawy belletrystycznej — i o tem właśnie przekonywamy się naocznie, studjując książkę pani Thalmann.

Nie wdając się w ocenę szczegółową, wystarczy wskazać niektóre zagadnienia, będące przedmiotem tej monografji. Rzuca ona sporo światła na ewolucję krajobrazu romantycznego; wskazuje, jak w belletrystyce przedromantycznej kształtuje się krajobraz o typie panoramy, bez piętna przeżyć, i jakiemi drogami autorowie próbują dać mu charakter niezwykłości, tajemniczości, jak pionowe linje skał wnoszą demonizm pewien, jak ruina staje się ogniwem, wiodącem od szukania poetyczności w dalekich stronach do odczucia przyrody rodzimej. Jasno rysuje się historja różnych efektów romansowych i romantycznych. Doskonale uwydatniona zostaje rola związków tajnych. Kilkakrotnie już w nauce niemieckiej zajmowano się znaczeniem masonerji i pokrewnych towarzystw dla literatury, ale nikt dotąd tak nie dotarł do istoty problematu i do jego drobnych nawet przejawów. Dr. Thalmann trafnie widzi, że na tej właśnie drodze kształtuje się poszukiwanie dreszczów nowych; głębszy ton duchowy, na który nie stać jednostki, tchnienie losu, którego jednostka sama jeszcze nie przeżywa, pojawia się na tle tajemniczej zbiorowości. Magiczne i religijne stanowisko wobec świata tu się poczyna, nim je do szczytów wyzwalających doprowadzi romantyzm. I szereg innych łańcuchów ewolucyjnych występuje z wyrazistością często niespodzianą — n. p. przejście od rokokowej asymetrji do gotyckiej wielopostaciowości, od parku do ogrodów czarodziejskich, od postaci emisarjusza towarzystw tajnych do apoteozowania jednostki

romantycznej, od sztuczek intryganckich i kuglarskich do cudu i tajemnicy. Wśród świetnych sądów na uwagę szczególną zasługuje zupełnie nowy pogląd na E. T. A. Hoffmanna, jako na szczyt — racjonalistycznej pomysłowości wieku XVIII. Wobec ważności wyników nikną usterki takie, jak nadmierne doszukiwanie się androgynizmu u romantyków.

Jest to książka, z której każdy badacz romantyzmu zaczerpnie sporo wiadomości — i sporo podniet.

Lwów *Juljusz Kleiner.*

Historja Aleksandra w tłumaczeniu Leonarda Bonieckiego z r. 1510. Wydał z rękopisu Mirosław Z. Przegonia Kryński. Warszawa, 1914. (Prace filologiczne. T. IX). Warszawa, 1920, 8°, str. 548, IV, i jedna podobizna.

„Prace fjlologiczne“, zasłużone na polu studjów nad dawną powieścią polską, przyniosły w ostatnim roczniku rzecz nader ciekawą, najstarszą Aleksandreidę polską, znaną dotychczas tylko z urywków, przytoczonych ongi przez prof. Brücknera w V roczniku tych „Prac“ właśnie. Studjum prof. Brücknera przypominam nie tylko dla jego wartości, ale i dlatego, że stworzyło ono pewne formuły kanoniczne, poza które późniejsi historycy literatury (Chmielowski - Kossowski w „Hist. lit. pols.“ i prof. Łoś w „Przeglądzie zabytków“) nie wyszli. Jedynie tylko wydawca zabytku, ś. p. M. P. Kryński zakwestjonował („Pamiętnik liter.“ XII) słuszność jednej z tych formuł, argumenty jednak heraldyczne, przezeń przytoczone, niewiele mogły wzbudzić zaufania.

Pierwsza z formuł brücknerowskich dotyczy autorstwa zabytku. Wymieniony na końcu powieści Leonard de Buńcza (przez wydawcę zbyt pochopnie Bonieckim nazwany) jest — zdaniem Brücknera — nie autorem, lecz tylko kopistą rękopisu, dopuszczającym się w swej pracy mnóstwa omyłek i błędów. Twierdzenie to upada przy bliższem wejrzeniu w treść Aleksandreidy; zawiera ona kilka omyłek charakterystycznych dla pracy człowieka, parającego się przekładem dzieła właśnie a nie przepisywaniem. I tak tłumacz mylił się niekiedy i rozpoczynał wpisywać na nowo tekst już przełożony, redagował go jednakowoż inaczej, na str. 61 (pag. wydania) więc mamy skreślony początek stronicy poprzedniej, zawierający zmiany, możliwe tylko u człowieka, który słowo po słowie przelewał z łaciny:

Str. 60.	Str. 61.
czynylesz szwadzby na kthore ya *szwadzby* szadnem szkaszanym nye yesthem weszwan A thy rzeczy	*by czynyc szwadzbą* (na *ktorą* ya szadnem szkaszanyem nye *yesth* weszwan) A thy rzeczy

Wyraźniej jeszcze występuje to pod koniec dzieła, gdzie Leonard przewrócił omyłkowo kilka kart, spostrzegłszy się zaś, rozpoczęte zdanie skreślił:

Str. 414.	Str. 424.
(P)othym ruzywszy szastąpv y przyszethl do gori *nyektorey* ktora byla thako	Pothym rvszywzi zastąpv y przyszethl do *yenei* gory ktora byla thako

Drobne te warjanty nabierają znaczenia decydującego, gdy zważy się, że tłumacz nie postępuje z tekstem łacińskim swobodnie, lecz z trudem wykłada słowo po słowie. Przyznać mu jednak trzeba, że w toku pracy nabrał wprawy i począł orjentować się w sensie zdań całych. Charakterystyczny przykład znajdziemy na str. 450, w. 9, dzie *Grecis* Leonard przekłada *Grekowi*, spostrzegłszy jednak, że jest to przydawka do *verbis*, rzeczownik niewłaściwy przekreśla i pisze *greckimi.*

Argumenty przytoczone przemawiają stanowczo za zdaniem Kryńskiego, który w Leonardzie widział tłumacza zabytku.

Drugie zagadnienie podstawowe, na jakim tekście Leonard w pracy swej się opierał, rozstrzygnął Brückner, wskazawszy drukowane redakcje „Alexandri de proeliis". Pogląd ten przyjął prof. Ptaszycki („Obzor materiała po istorii sredniewiekowoj pověsti") oraz wydawca, który pod tekstem polskim przedrukował tekst edycji strasburskiej z r. 1486. Z poglądem odmiennym wystąpił Istrin (w niedostępnej mi rozprawie „Aleksandreida russkich chronografow", cytowanej przez Ptaszyckiego), dowodząc, że Leonard opierał się na rękopisie. Zdaje się, że uczony rosyjski nie omylił się, bo jakkolwiek „Aleksandreida" nasza należy do tego samego typu, co i redakcja strasburska, w szczegółach wykazuje różnice, niemożliwe u pisarza, mającego przed oczyma tekst drukowany. Leonard posługiwał się prawdopodobnie niepozbawionym omyłek rękopisem, który na dobitkę niezawsze umiał odcyfrować. Pomijając szczegóły, przytoczone przez Brücknera, wskazać można zabawne nieporozumienie w obrazie, malującym niezłomne męstwo Aleksandra, który „ani uciekał ale przed wszytkimi *miedzy nogami* stał" (420, w. 9). Widocznie *intrepidus* manebat tekstu przekręcono (skrót?) w rkp. na *inter pedes*, co Bogu ducha winny przekładacz żywcem odtworzył. Ku chwale jego pracy dodać należy, że raz różni się dodatnio od tekstu strasburskiego, gdy pisze: „A Proserpina wiele uczyniła *częsthych (participes!)* swego cudzołostwa" (378, w. 12); wspomniany tekst ma tu *principes* (! jeśli to nie błąd przedruku warszawskiego). Dodać należy, że na gruncie tekstu drukowanego niepodobna zrozumieć pewnych osobliwości przekładu, mianowicie dziwacznego polonizowania (?) niektórych imion własnych. Pomijam już *bucefała*, który pod koniec powieści nazywa się *ducfałem* (279, w. 5; 293, w. 5 i t. d.), w początkach jej natomiast gubi się całkiem w plątaninie bezmyślnych słów, opierających się tu zresztą na niejasnym oryginale (str. 50); bardziej zastanawia *Bacchus* (386, w. 4), którego raz nazwano *dzywysz* (270, w. 11); najdziwniejsza jest jednak nazwa „króla Bragmanów", prowadzą-

cego z Aleksandrem obfitą korespondencję filozoficzno-moralistyczną, Didimusa; przekład nazywa go stale Niedowierkiem (raz „niedowiarkiem“, 353, w. 10; 394, w. 4 i t. d.). Tak tedy oryginału Leonardowego szukać należałoby raczej wśród licznych u nas (wyliczonych u Ptaszyckiego, j. w., i Bernackiego w „Pamiętniku Liter.“, II) rękopisów „Aleksandra“, inaczej bowiem całego szeregu trudności w tekście przekładu niepodobna będzie pokonać.

Niemniej trudny do rozstrzygnięcia jest problem dalszy, związany z dziełem Leonarda, gdzie ono powstało. Ptaszycki uważa je (za Lelewelem?) za własność bibljoteki wielkoksiążęcej w Wilnie, przypuścić tedy możnaby, że zrodziło się ono na dworze książęcym. Za hypotezą tą przemawiałby też język zabytku, mający kilkanaście charakterystycznych rusycyzmów, jak: *wiernąć się nazad — retrocedere gressus* (119, w. 13), *weźle — iuxta* (224, w. 2; 319, w. 10 por. ros. *vozlě*), *obichodzenie — conversatio* (293, w. 9.), *wołcy* (396, w. 10), *słasny — suavis* (303, w. 6; 310, w. 5), *bolszy — magnus* (349, w. 14), *doczka — femina* (w znaczeniu *filia*, 533, w. 8), *klikun — praeco* (*clykonowye* 138, w. 7; 139, w. 10; wyraz białoruski), *nog-gripho* (493, w. 9; 500, w. 6; wyraz spotykany u Leopolity, w lit. ruskiej zaś w powieści o ks. Bruncwiku, a więc pochodzenia czeskiego!); *nakolko — quotquot* (477, w. 11), *nikakie (passim)* i t. d.

Niesposób wdawać się w recenzji we wszystkie szczególiki dzieła, zajmującego pod każdym względem, zarówno dla historyka języka polskiego, jak dla historyka literatury i kultury w Polsce. Bliższe ich roztrząśnięcie wymagałoby całego studjum. Za sam fakt umożliwienia tego studjum, które musiałoby być wstępem do dawna pożądanej historji powieści staropolskiej. należy się rzetelna wdzięczność wydawcom, a raczej wydawcy, prof. A. Kryńskiemu, który wydanie, przez wojnę przerwane, do końca doprowadził. Żałować tylko należy, że wydawca poskąpił słowniczka, ułatwiającego orjentowanie się w całości (argument, przezeń przytoczony o subjektywnym jakoby charakterze tego rodzaju słowników, krytyki nie wytrzymuje!), lub choćby spisu tytułów, któremi opatrzone są rozdziały. Dodatki te byłyby tem bardziej wskazane, że skłoniłyby może do odczytania sędziwej powieści niejednego z tych, kogo odstraszać będzie barbarzyńska — słusznie jednak odtworzona! — ortografja z początków XVI wieku.

Jul. Krzyżanowski.

Roman Pollak: „Goffred“ Tassa-Kochanowskiego. (Poznańskie Towarzystwo przyjaciół Nauk. Prace Komisji filologicznej. Tom I. Zeszyt 2.) Poznań, 1922, 8°, str. 269.

Nareszcie i „rex omnium Polonorum poëmatum“, „Goffred“ Tassów przekładania Piotra Kochanowskiego, doczekał się go-

dnej siebie monografji, zbierającej w jedną całość wszystko, co dotychczas o poemacie tym u nas wiedziano i mówiono. A mówiono sporo, choć wiedziano niewiele. Piękność „Goffreda“, jego osobliwość, jako zjawiska literackiego na tle kultury w. XVII, zagadkowość wreszcie tłumacza sprawiały, że do połowy w. XIX, t. j. do czasu powstania oryginalnej epiki polskiej, przekład Kochanowskiego poczytywano za wzorowe (literalnie!) arcydzieło poezji staropolskiej, że nadto w epoce romantycznej postać tłumacza poczęła oplatać legenda o rycerzu i wieszczu („Złota duma“ Zaleskiego jest wymownym jej wyrazem); dopiero jednak pod koniec w. XIX zjawiskiem tem poczęła interesować się nauka polska (doskonałe studjum Br. Chlebowskiego), która z biegiem czasu rozwiała wprawdzie legendę romantyczną (wstęp J. Czubka do akademickiego wydania „Orlanda“), ale na miejscu jej ukazała ciekawą sylwetkę pierwszego bodajże naszego literata z zawodu, co to porzucił służbę dworską i zajęcia ziemiańskie, by poświęcić się owocnej a trudnej pracy przyswojenia Polsce dwu arcydzieł renesansowej epiki włoskiej. Ostatniem ogniwem tego łańcucha studjów, uzupełniającem ich rezultaty wynikami samodzielnych poszukiwań autora, jest omawiana książka p. R. Pollaka.

Podkreślając energicznie fakt zasadniczy, że „po raz pierwszy w tych przekładach („Goffreda“ i „Orlanda“) miała się poezja polska zmierzyć z nowoczesną wielką sztuką europejską, choć sama liczyła zaledwie kilka dziesiątków lat rozwoju“ (str. 7), autor bada podstawy, przebieg i rezultaty tych zapasów, przyczem opiera się na jedynym, jaki posiadamy, materjale, a więc na zestawieniu przekładu z oryginałem. Uzyskane tą żmudną drogą różnice prowadzą do zajmujących wniosków, okazuje się bowiem, że P. Kochanowski wyrósł na tradycjach literatury polskiej wieku złotego, na dziełach stryjów, Jana z Czarnolasu i Andrzeja, tłumacza „Eneidy“. Do kompletu dodaćby należało i pana Piotrowego rodzica, Mikołaja, którego „Plutarch“ dotąd w rękopisie spoczywa. Dzięki umiejętnemu powiązaniu z poprzednikami występuje na kartach monografji w całej pełni zasługa Piotra Kochanowskiego, jako pioniera kultury zachodniej w Polsce XVII stulecia. Niemniej wyraziście przedstawia się również stosunek jego do życia bieżącego. Na tle czasów, pobrzmiewających jeszcze echami potrzeb moskiewskich Batorego i przewagi kirchholmskiej, uwypukla autor rycerski charakter „historji obozowej“ — jak u nas „Goffreda“ w w. XVII nazywano — wykazując przy pomocy analizy partyj batalistycznych poematu cały rozmach i talent epicki tłumacza. Analiza znowuż epizodów i motywów miłosnych przekładu wykazuje, jak dalece pojętną uczenicą „romańskiej słonecznej Muzy“ była poezja polska, gdy wnikała „jak w sposób artystyczny miłosną rozpacz w słowa przemieniać, jak ból rozstania z kochankiem, falowanie silnych uczuć wyśpiewać“ (str. 108). Ostateczny wnio-

sek, oparty na zbadaniu efektów kolorystycznych, akustycznych i mimicznych przekładu, przetworzonych świetnie, brzmi, że Kochanowski był w pracy swej nie rzemieślnikiem, lecz mistrzem, który tu nie naśladuje tylko, ale tworzy we własnym materjale językowym, kuje w nim nowe kształty i wydobywa „nowe tony“ (str. 123). Uwagi o wersyfikacyjnej stronie „Goffreda“, kończące analizę poematu, dopełniają studjum, które w ten sposób gruntownie ustala, częściowo nawet zdobywa przekładowi P. Kochanowskiego doniosłe a zasłużone miejsce w rozwoju poezji polskiej. Rozdziały ostatnie wreszcie zajmują się określeniem żywotności dzieła, jego znaczeniem w czasach późniejszych, a więc w stuleciach XVII i XVII oraz — i to przedewszystkiem — w epoce romantyzmu, gdy „Goffred“ stał się dla pokolenia Mickiewicza i Słowackiego z jednej strony źródłem jędrnej mowy polskiej, niezbędnem dla odciętych od żywego języka emigrantów, z drugiej zaś prawdziwą skarbnicą wiadomości o dawnem życiu i obyczaju rycerskim zarówno średniowiecza, jak epoki jagiellońsko-batorjańskiej. Przemilczeć również niepodobna skrupulatnej bibljografji rozumowanej wydań „Goffreda“ w Polsce i zwięzłego *résumé* francuskiego całej pracy.

Przy sumarycznym przeglądzie rezultatów tej sumiennej i niezwykle pracowitej książki (o ilości włożonej w nią pracy dowodnie świadczą przypisy, zajmujące około 100 stronic, a więc jedną trzecią całości), niepodobna wyliczyć wszystkich jej zdobyczy i walorów pomniejszych; uwagi więc o stanie naszych przekładów literackich w w. XVI, oświetlenie wzajemnego stosunku „Goffreda“ i „Orlanda“ i t. d. są to rzeczy całkowicie lub niemal całkowicie nowe. Bogactwo to jednak nasuwa niekiedy pewne uwagi krytyczne, co i jasne; autor sam musiał niejednokrotnie przedzierać się przez gąszcz faktów, przed nim należycie niezbadanych, to też to lub owo jego stanowisko czy twierdzenie nie zawsze da się w całej pełni utrzymać.

Podstawą zasadniczą wszelkich wywodów p. Pollaka jest, jak wyżej zaznaczono, analiza porównawcza tekstu „Goffreda“, jako jedynego materjału, rzucającego nam pewne światło na indywidualność literacką Piotra Kochanowskiego. Chcąc odpowiedzieć na pytanie, *jak* Koch. tłumaczył, musi się wprzód stwierdzić, *co* Koch. tłumaczył, innemi słowy określić, z jakiego wydania Tassa tłumacz korzystał. Sprawa ta posiada znaczenie tem większe, że — jak wiadomo — „Gerusalemme“ stała się ofiarą wydań korsarskich, pełnych niedokładności, że tedy rozbieżności między oryginałem a przekładem mogą być niejednokrotnie iluzoryczne, mogą bowiem opierać się na warjantach wydania podstawowego. Zilustrować to można, przynajmniej częściowo, na przykładach. W tekście Kochanowskiego brakuje — jak wiadomo — dwu oktaw I,90 i VII,100. Otóż, o ile chodzi o stancę ostatnią, to nie miały jej trzy pierwsze wydania ory-

ginału; widocznie tedy tłumacz miał któreś z tych (lub na niem opartych) wydań, przyczem w edycji tej nie było również I,90. W popularnem wydaniu, które mam pod ręką (E. Cameriniego, Milano, Sonzogno), pierwsza połowa zwrotki X,78 nie zgadza się z przekładem, mówi bowiem o pogrążonym w myślach Goffredzie, u Kochanowskiego zaś występuje tu pustelnik Piotr:

„Tu zmilkł prorockim duchem obciążony
Mąż święty, ale serce z swych wnętrzności
— Choć był już język niemy i zemdlony —
Kładło mu na twarz Esteńskie dzielności“.

Tekst podstawowy tej zwrotki znalazłem w edycji weneckiej z r. 1627 (starsza wenecka 1581 i neapolitańska 1582 mają tu znowuż inny warjant):

„Qui dal soggetto vinto il saggio Piero
Stupido tace, e'l cor ne l'alma faccia
Troppo gran cose del' Estense altero
Valor ragiona, onde tutto altro spiaccia“.

Nie rozstrzygając tej przytrudnej sprawy, zaznaczę, że z kilku starych edycyj, które znalazłem w bibljotekach krakowskich, najbliższa przekładowi (choć ma I,90) wydała mi się wenecka z r. 1588 (w bibl. XX. Czartoryskich, Sgn. 6661/168). W każdym razie sprawa, tu poruszona, zaleca pewną ostrożność; p. Pollak zaznacza np., że Kochanowski niejednokrotnie unika nazwy Francuzów (i Franchi), zastępując ją „naszymi“ lub „chrześcijanami“. Tak jest istotnie, ale czy to nie ślad warjantów, bo XX,71, gdzie zam. „i Franchi“ mamy „chrześcijanie“, inne edycje mają „i nostri“.

Zastrzeżenia budzi również jeden jeszcze brak w monografji o „Goffredzie“. Autor jej poświęcił cały rozdział analizie oktawy Kochanowsgiego, pominął zaś to, co z natury rzeczy winno być uwag o wersyfikacji podstawą, mianowicie język „Goffreda“, a więc tę dziedzinę, która budziła zachwyt Mickiewicza czy Słowackiego. Że język to bogaty i ciekawy, dowodem doskonałe słowniczki Czubka w akademickich wydaniach obydwu przekładów, studjum Szomka, a wreszcie zwalczane przez p. Pollaka opinje Chlebowskiego. Doskonały ten znawca Reja i Kochanowskiego mimochodem zaznaczył, że język poematu „przybiera często archaiczny wygląd“ („Pisma“, III, 32), uzasadnić jednak bliżej tej uwagi nie umiał. I nic dziwnego; było to przed 30 przeszło laty, w ciągu których pojawiło się ponad siedmdziesiąt tomów akademickiej Bibljoteki P. P. i szereg wydawnictw analogicznych, zaopatrzonych w słowniki, nie mówiąc już o pracach specjalnych językoznawców krakowskich, warszawskich i in. Dlatego też niepodobna zgodzić się z wywodami p. Pollaka, zwalczającego poglądy Chlebowskiego (str. 174 i przyp. 92) w sposób zbyt naiwny. Istotnie bowiem P. Kochanowski język archaizował, co było rezultatem dbałości o rytm

i rym poematu. Wystarczy wskazać częste używanie pry (zam. *prawi*) lub miejsc. w czesie; forma ostatnia normalna w poezji, a nawet prozie (w „Zwierciadle“ mamy w „*czesiech*“) w epoce Reja i Jana Kochanowskiego, pod koniec wieku występuje coraz rzadziej, u współczesnego Piotrowi Kochanowskiemu Szymonowica daremnie jej szukać. Podobnie i na wywody o artyźmie rymów niezawsze przystać można; rymy Klorynd zie: wyńdzie uważa p. Pollak za coś w rodzaju assonansów, spółgłoski bowiem *n*—*ń* różnią się, miejscem artykulacji (!)“, a przecież rymy to akustycznie zupełnie poprawne, bo i dzisiaj *n* w wyrazie Kloryndzie ulega lekkiej palatalizacji pod wpływem następującej palatalnej *dź*. Tak samo uwagi o niedokładnościach rytmiki gofredowej nie opierają się na podstawie mocnej; zgodnie z pronuncjacją w. XVI i XVII *Aquileiey* należy czytać 5-zgłoskowo (A-kwi-le-i-ej), *Guelfowi* zaś to lapsus calami, poprawiony trafnie już przez Rydla na *Gwelfonowi*.[1]) Wydaje mi się, że dzięki właśnie pominięciu języka „Goffreda“ rozdział o jego stylu nie stoi na poziomie reszty pracy.

Z zagadnieniami językowemi łączy się tu jedna jeszcze sprawa. P. Pollak ładnie i umiejętnie wykazał, jak to Kochanowski polszczył i uwspółcześniał poemat włoski, a tem samem zbliżał go do czytelnika polskiego. Trudno mnożyć przykłady, trafnie a obficie w studjum przytoczone, sądziłbym jednak, że poza jego kartami pozostały pewne kategorje faktów, od oryginału odbiegających, których uwzględnienie zmodyfikowałoby nieco stanowisko, przez p. Pollaka zajęte. Okazałoby się mianowicie, że tłumacz pewnych spraw życia średniowiecznego nie rozumiał, że niekiedy popełniał błędy i t. d. Tasso w charakterystyce muzułmanów podkreśla np. ich wiarę w przeznaczenie, stąd Soliman mówi „vinca alfin il fato“ (IX, 98), „ella morì di fatal morte“ twierdzi Argant o Kloryndzie (XII, 103), w pojedynku chrześcijanina z mahometaninem pierwszy mówi o cielo, drugi o destino (IX, 80); tłumacz tymczasem odcieni tych nie rozumie, stąd i jednym i drugim każe mówić o niebie, słowa zaś, charakteryzujące śmierć Saracenki,

[1]) Brak dokładniejszego zajęcia się językiem P. Kochanowskiego dotkliwie odbił się na dobrym i pożytecznym wyborze z „Goffreda“, ogłoszonym przez p. Pollaka w II serji „Bibljoteki Narodowej“. Wydawca przedrukował tam ostatni dwuwiersz stancy XII, 78, zawierający obawy Tankreda o zwłoki Kloryndy, w ten sposób: „Na które (sc. ciało) mię noc (o żałosne czasy!) Naprzód, a potem zwierz podwiódł i lasy“, przyczem objaśnił: „wprawdzie w I wydaniu podwiodły lasy — ale oryginał wskazuje właściwą i zrozumiałą interpretację“. Oryginał ten brzmi: „Ahi sfortunato (sc. corpo)! in cui l'ombra e le selve Irritaron me prima, e poi le belve“; znaczy to, że ciemne lasy, które rzuciły na Kloryndę Tankreda, rzucą na jej zwłoki dzikiego zwierza. Kochanowski rozumiał to doskonale i dlatego przekładał: „na które mię noc naprzód [podwiodła], a potem zwierz[a] podwiodły lasy“, zwierz bowiem jest normalnym biernikiem itp. — Trudno również się zgodzić, by bojce (*stimoli* XII, 56) miały oznaczać „ostrogi“, a nie „bodźce“ i t. p.

opuszcza. Podobnie nie orjentuje się Kochanowski w zasadach wyszukanej grzeczności, obowiązującej krzyżowców w stosunku do wrogów. Te i tym podobne, drobne zazwyczaj i trudne do uchwycenia szczegóły, razem zebrane, sprecyzowałyby znacznie pogląd na przygotowanie, upodobania i t. p. Kochanowskiego, pozwoliłyby bliżej dojrzeć jego indywidualność i wywołane przez nią zmiany w „Goffredzie“ polskim.

Zagadnienie to nieobce było i p. Pollakowi i podyktowało mu szereg trafnych uwag (np. doskonałe odczucie pokory tłumacza str. 71), uwagi te jednak gubią się w całości książki, gdy tymczasem zebranie ich razem dałoby zajmujący wizerunek poety polskiego. Odnosi się wrażenie, że autor, który rozpoczął studjum, zainteresowany indywidualnością Kochanowskiego, wgłębiwszy się w nie przeniósł punkt ciężkości owego zainteresowania na samo dzieło. Że zaś na fizjognomji dzieła indywidualność tłumacza odbiła się w sposób znamienny, dowodem uwagi o charakterze Goffreda, który w przekładzie stał się energicznym, Polakowi bliskim i drogim hetmanem, podczas gdy Goffreda oryginału Włoch dzisiejszy (De Sanctis) uważa za figurę bladą, papierową. Ten sam subjektywizm przekształcił nieco i Tankreda, który w przekładzie nabrał ogromnej powagi, może dlatego właśnie, że tłumacz poopuszczał wszelkie przydawki i określenia młodości nieszczęsnego rycerza.

Ten czy ów pogląd wreszcie monografji o „Goffredzie“ możnaby zakwestjonować lub rozszerzyć. Autor słusznie wprowadził w zakres swych rozważań wzajemny stosunek „Goffreda“ i „Orlanda“ i doszedł do przekonywającego ustalenia chronologji obydwu przekładów. Czy jednak istotnie znalazł wiersze, „dowodnie“ wskazujące, że w pierwszej redakcji „Goffreda“ „wiersze były trzynastozgłoskowe“ (str. 38)? Dowody należało przytoczyć, albo też — śladem poprzedników — przyjąć to jako hypotezę. — Rozszerzyć możnaby zakres reminiscencyj w „Goffredzie“ z dzieł Jana Kochanowskiego (np. X,34. — Prop. 1—2, XIX,84 — Raki, VII,79 — Ps. 91 itd.) czy Wergiliusa, „Orlanda“ wreszcie — wobec ogromu jednak zestawień autorskich byłoby to noszeniem sów do Aten. Podobnież niejednym szczegółem powiększyć możnaby wywody autorskie o rozległości wpływów „Goffreda“ na czasy późniejsze. Pomijając tedy przygodne uwagi Windakiewicza („Teatr polski, str. 83) czy Gąsiorowskiej („Źródła Monomachji“), dodaćby można kilka reminiscencyj w scenie pożegnania Alfa i Aldony lub drobiazgów z „Pana Tadeusza“, pominiętych przez Windakiewicza i Bruchnalskiego (np. P. T. X, 739—40, por. Gof. XX, 140) i t. p. U Słowackiego poza „Beniowskim“ uwagę zwrócić warto na „Króla Ducha“, choćby na wyprawę Ziemowita, widzącego w „palmach aniołowy wieniec“, gdzie palmy byt swój nad Gopłem zawdzięczają reminiscencji z wyprawy Rynalda na las zaczarowany. Ogółem biorąc niejeden motyw demonologiczny, pochodzenia rzekomo ludowego

(od „Ballad i romansów“ począwszy), niejeden obraz batalistyczny Malczewskiego, erotyk nawet Zaleskiego, dźwięczą echami „Goffreda“. Z czasów późniejszych, Ponorwidowych, wśród wielbicieli poematu wymienićby można, obok Sienkiewicza, Wyspiańskiego i pełnego dobrych chęci, acz niefortunnego wydawcę „Goffreda“, L. Rydla.

Poświęcona zbadaniu żywotności dzieła Tassa-Kochanowskiego książka p. Pollaka, przez swój pietyzm dla wartości jego artystycznych i kulturalnych, jest najwymowniejszym żywotności tej dzisiaj dowodem. Dowodem jej dalszym byłoby wydanie krytyczne całego „Goffreda“, na co środki w czasie drukowania masami rozmaitego śmiecia marnie przekładanych powieści znalężćby się powinny. Warunkiem nieodzownym jest tutaj ocena doniosłości poematu Kochanowskiego, a doniosłość tę książka p. Pollaka doskonale uwydatnia.

Jul. Krzyżanowski.

Konstanty Wojciechowski: I g n a c y K r a s i c k i. Wydanie drugie, zmienione i uzupełnione. Lwów, 1922. Wydawnictwo Zakładu Nar. im. Ossolińskich, 8⁰, str. 179.

Krasicki dotąd nie doczekał się monografji wyczerpującej (studjum Kraszewskiego, dziś przestarzałe, nie zasługuje na miano monografji); zato ukazała się książka, która ją może w znacznej mierze zastąpić i dać ogółowi prawdziwą, bogatą znajomość Xięcia Biskupa Warmińskiego, opartą na analizie wnikliwej i na wyzyskaniu badań dotychczasowych. „Ignacy Krasicki“ prof. Konstantego Wojciechowskiego, w pierwszem wydaniu (z r. 1914) służący głównie celom popularyzatorskim, w wydaniu drugiem stał się opracowaniem istotnie naukowem. To też właściwie nie o wydaniu nowem należy mówić, lecz o nowej książce, co poprzedniczkę znacznie przerosła wartością.

Cząstka ledwie bez zmiany przeszła z edycji pierwszej, różnej nawet pod względem układu treści; ustępy nowe, niekiedy rozdziały całkowite są dodane; wzmianki urosły w charakterystyki; wprowadzone zostało tło literatury europejskiej; dołączyły się wskazówki bibljograficzne; raz tylko nastąpiło skrócenie — na stronach, poświęconych powieściom wschodnim; powód w tem, że pierwotnie trzy powiastki były streszczone — teraz pozostały tylko (i wzbogaciły się) uwagi ogólne na ich temat. Bo wogóle streszczenia, odgrywające rolę ważną w wydaniu z r. 1914, znikły niemal zupełnie; zapanowała natomiast analiza dzieła. Nie samo rozszerzenie treści różni nową książkę od dawnej; zmieniła się metoda i stanowisko. Najjaśniej występuje to, gdy się zestawi początek rozdziału o bajkach w obu opracowaniach; w pierwszem wydaniu autor, wytłumaczywszy czytelnikowi, że i największy poeta pisać może bajki, wykazuje na dwu przykładach, jak bajki czytać, jak je rozumieć należy —

w drugiem wydaniu dwa doskonale dobrane przykłady dają poznać, jak bajki Krasickiego powstawały, jaki był ich stosunek do pierwowzorów literackich i do podniet, danych przez zdarzenia i wrażenia.

I postawa psychiczna wobec zagadnień i wyzyskanie całości wiedzy o poecie i poczucie odpowiedzialności, kierujące formułowaniem sądów, dają książce w jej postaci teraźniejszej piętno dzieła naukowego — ale jednocześnie wcale nie zatraca ona popularności, nowy dając dowód zdolności pedagogiczno-popularyzatorskich autora. Dwojaka bowiem istnieje popularność; jedna zwraca się do ludzi, których piszący uważa za niezdolnych do myślenia naukowego — jest ona zniżaniem się i stanowi przeciwieństwo naukowości; druga stosuje się do ogółu inteligentnego, który myśleć naukowo przy odpowiednich wskazówkach potrafi, ale nie ma przygotowania specjalnego w danej dziedzinie — jest ona uprzystępnianiem nauki, przeciwieństwem fachowości. Dla czytelników niefachowych przeznaczona jest ta zwięzła monografja o Krasickim, która im chyba raz tylko — gdy bez objaśnień wymienia Gaya, Imberta, księdza Desbillonsa — nastręczy trudność pewną — książka jasna, przejrzysta, przystępna, godna poety, co się jasnością i przejrzystością wyróżniał; ale i fachowiec odczyta ją z korzyścią i z uznaniem dla zawartych w niej rezultatów, dla panującej metody.

Ścisłość i ostrożność w wypowiadaniu twierdzeń sprawia, że do polemiki właściwie brak materjału. Sprostowania wymaga jedna tylko drobna wiadomość, zaczerpnięta zresztą ze źródła, na którem wolno było polegać: powtórzone zostało zdanie, przypisujące Krasickiemu przekład ody Thomasa do ludu w „Monitorze" z r. 1768; Xiążę Biskup nie był winny fatalnego tłumaczenia — popełnił ową lichotę Udalryk ks. Radziwił; Krasicki w roczniku tym (jak zanotował Minasowicz na egzemplarzu, znajdującym się w Bibl. Ord. Krasińskich i będącym podstawą ustalania współpracownictwa poety w „Monitorze") nie odę Thomasa przełożył, ale jeden z listów Horacego. Podając rok 1760 jako datę poematów Osjana, należało zaznaczyć, że tylko pierwsze poematy ogłosił Macpherson w tym roku. Zmodyfikować trzebaby uwagę, iż publicystyka perjodyczna zrodziła się w Anglji na początku w. XVIII — uprzedzili przecież Anglję emigranci hugenoccy w Niderlandach. Można wątpliwość pewną wyrazić, czy obrazki rodzajowe w „Panu Podstolim" mają piętno goldsmithowskie, czy nie wystarczy dla ich charakterystyki zestawienie ze szkicami „Spektatora".

Pomimo wielkiej ekonomji szczegółów prof. Wojciechowski potrafił z badań obcych i własnych wydobyć wszystko, co ważne, co istotne — i wyjątkowo chyba się zdarzy, że pożądane byłoby dodanie drobiazgu jakiegoś (np. przy omawianiu wierszy, wydanych w r. 1784, wartoby wspomnieć, które z nich drukowane już były poprzednio; w analizie „Przypadków Doświadczyń-

skiego“ tło stałoby się pełniejsze, gdyby znalazła się wzmianka o zagranicznym romansie edukacyjnym; w ustępie o „Monachomachji“ należało się słówko Gressetowi i rezultatom, do których doprowadziły badania Zofji Gąsiorowskiej). Unikając dociekań szczegółowych, uwzględnia przecież stale i tło historyczne i tło porównawcze, a wiedziony trafnym zmysłem nauczycielskim, orjentuje się w tem, co może i powinno każdego zainteresować. A przytem konsekwentnie wytwarza i utrzymuje w czytelniku stanowisko właściwe wobec utworów, stanowisko, odpowiadające postulatom naukowym. Nie opowiada o życiu i dziełach Krasickiego, ale wiedzie drogą analizy istotnej. Analiza satyr i listów jest wprost świetna. Fizjognomja wszystkich utworów ważniejszych wystąpiła wyraziście i zajmująco — nawet wtedy, gdy sam tekst Krasickiego przestaje być interesującym dla dzisiejszego ogółu; „Pan Podstoli“, troszkę nudnawy, nabral życia prawdziwego dzięki oświetleniu ideologji i jej rozwoju. Przytem prof. Wojciechowski ciągle każe pamiętać, że nie wystarczy zrozumienie elementów treści, że przedewszystkiem zdać sobie trzeba sprawę z formy, ze stylu. Jedna tylko technika wierszowania pozostała w cieniu — pozatem dany został po raz pierwszy wszechstronny obraz sztuki Krasickiego. Podkreśla więc badacz rolę „Myszeidy“ jako zwiastunki odrodzenia stylu, wskazuje, że w „Doświadczyńskim“ poeta „widzi cechy tej i owej osoby, nie ją samą“, stwierdza jednolitość wyrazu w „Monachomachji“, a brak jednolitości w „Myszeidzie“, pociąg do stylu abstrakcyjnego, który jednak nie przeszkadza wzrostowi konkretności w satyrach, wrażliwość większą na ruch i głos, niż na barwy, mistrzostwo w portrecie migawkowym, dar dobierania i gromadzenia czasowników, wytworny styl salonów, ale lapidarniejszy. Zachowana jest również perspektywa w ocenie estetycznej; omawiając komizm w „Myszeidzie“, prof. Wojciechowski zaznacza, że brać trzeba w rachubę, z czego się śmiał człowiek wieku XVIII: „Czytelnik dzisiejszy mniej jest wrażliwy na efekty, płynące z parodjowania motywów eposu bohaterskiego“, ale „rozumie, czem była „Myszeida“ dla współczesnych“.

A jak występuje jasno fizjognomja dzieł, tak też rysuje się wyraziście sylwetka psychiczna Krasickiego. Prof. Wojciechowski nie wdaje się w analizę psychologiczną, nie wprowadza konstrukcyj skomplikowanych, a jednak pozwala czytelnikowi przy pomocy świetnie dobranych utworów i wyjątków i bystro rzuconych oświetleń sięgnąć w duszę pisarza, co o sobie samym tak niewiele mówił i tak dyskretnie. Prawda jest przytem drogowskazem, nie chęć idealizowania; nie tai więc badacz, że w lirykach Xięcia Biskupa przemawia filozofja i program natury dobrej, ale nie stworzonej do walki, że dla bohaterstwa ma on tylko słowa podziwu, wezwania mocnego nie rzuci. Zato słusznie odtrąca pokusę wyjaskrawiania pewnych rysów i obni-

żania poety. Nawet przyjaźń z Fryderykiem II umie wyjaśnić i usprawiedliwić na tle atmosfery czasu. Wyczuwa i podkreśla w poecie to, czegoby niektórzy odmawiać mu chcieli błędnie — istotną wartość moralną. „Ani razu się Krasicki nie poniżył, ani razu nie przekroczył miary, którą zakreśla smak, godność osobista, etyka“. Wbrew pozorom niezmienności wskazuje zmiany człowieka i pisarza, rozwój, niekiedy — cofanie się pewne. Przewodnim zaś motywem książki, bardzo jednolicie przemyślanej, jest śledzenie dwoistego oblicza poety. „Przygląda on się własnemu dziełu i uśmiecha się. Niezawsze jednak. Czasem, kiedy do głębin etycznych dotrze i odsłoni je z całą bezwzględnością, z pasją — ukazuje się drugie oblicze autora. Bo Krasicki ma dwa oblicza, ale rzuca się w oczy, sugeruje nas oblicze pierwsze, to, na którem gra ironiczny półuśmiech“.

Lwów. *Juljusz Kleiner.*

Krasicki: Myszeidos Pieśni X. Z 24 z ilustracjami Norblina. Z podobizną rękopisu Krasickiego i karty tytułowej edycji pierwszej. Wydał i wstępem opatrzył Wilhelm Bruchnalski. Nakł. czasopisma „Exlibris“. — Warszawa, Księg. Zakładu Nar. im. Ossolińskich. — Lwów—Warszawa 1922, 8°, str. XLIII + 5 nlb. + 112.

Wytworne wydanie „Myszeidy“, dokonane staraniem czasopisma lwowskiego „Exlibris“ (p. Fr. Biesiadecki i dr. L. Bernacki), jest świetnym objawem naszej kultury wydawniczej, naszego pietyzmu dla książki, niestępionego widocznie pomimo powojennych stosunków; wspólnym usiłowaniom wydawcy i nakładców, przy dzielnej pomocy czynników technicznych, udało się stworzyć całość prawdziwie niepowszednią, wzorową pod względem wewnętrznym i zewnętrznym, istne cacko edytorskie.

Tekst heroikomicznego poematu „księcia poetów stanisławowskich“ opracował prof. Wilh. Bruchnalski z tą znajomością rzeczy i nieporównaną skrupulatnością, jaka cechuje jego prace wydawnicze (przypominam z ostatnich rzeczy: „Grażynę“ i „Wallenroda“ w edycji Ossolineum). Chodziło w danym przypadku o wydanie naukowe i popularne zarazem, przystępne szerszym kołom inteligentnych, zamiłowanych czytelników; dokonano go na podstawie skombinowania wszystkich 3 wydań „Myszeidy“, które wyszły za życia poety (1775, 1778 i 1780), posługując się również pośmiertną edycją Dmochowskiego z r. 1803. Nie naruszając autorytatywnej lekcji tekstu, przysposobił go prof. Bruchnalski w ten sposób, aby pociągał czytelnika, a nie odstręczał go archaiczną pisownią, formami i t. d. Taka modernizacja wyszła też omawianemu wydaniu na korzyść; badacz-specjalista znajdzie zato dla siebie, na końcu książki, dokładne zestawienie „odmian tekstów“ „Myszeidy“ z wszystkich 4 edycyj,

przyczem wydawca uzasadnia częstokroć wybór lekcji, przez siebie uwzględnionej.

Otrzymaliśmy jednak nie tylko tekst poprawny. Poemat Krasickiego poprzedzony został przez wydawcę wstępem, będącym pierwszem wyczerpującem opracowaniem monograficznem „Myszeidy“. Wstęp ten, liczący kilkadziesiąt stron, zajmuje się rozpatrzeniem najważniejszych problemów, dotyczących utworu, poddaje rewizji poglądy dotychczasowe, ustala charakter i rodzaj poematu, jego genezę i cele, stosunek do analogicznej literatury obcej, słowem wyznacza „Myszeidzie“ jedynie właściwe jej miejsce, zarówno w piśmiennictwie wogóle, jak i w całokształcie twórczości epoki i autora.

Przedewszystkiem obala prof. Bruchnalski tyle razy wyrażane przypuszczenie, jakoby „Myszeida“ była alegorją stosunków i zdarzeń współczesnych, jakoby poszczególne jej „osoby“, ludzkie i zwierzęce, oznaczały: króla, polityków ówczesnych, pewne idee i zdarzenia i t. d. Wywody prof. Bruchnalskiego, odnoszące się do tej sprawy, są bezwzględnie przekonywujące i raz na zawsze kładą koniec legendzie. Odrodny wszetecznik i pijak, Popiel, nie może być Stanisławem Augustem i nie jest nim; rysy Popiela nie są rysami króla, a zresztą stosunek Krasickiego do majestatu królewskiego, do osoby ostatniego władcy polskiego, cały jego pogląd na istotę i zadania satyry, wreszcie wytworny, pański charakter księcia-biskupa — wszystko to nie zgadza się bezwarunkowo z paszkwilowaniem monarchy. Naciągane i sztuczne było również podsuwanie innych osób i wypadków pod bohaterów i szczegóły akcji poematu.

Twórczość Krasickiego — oto treść uwag wydawcy — jest typowym wytworem swojej epoki, owego „wtórnego renesansu“ XVIII w., który, wzorem wielkiego swego poprzednika, wystawiał hasła utylitaryzmu, aktualności, praktyczności w literaturze, hodował też przedewszystkiem parenezę, dydaktyzm, satyrę. Dewizą pisarzy było wówczas, jak za właściwego renesansu: „utile cum dulci“, „wdzięk z pożytkiem“. Tą drogą kroczył wielki parenetyk epoki, ks. biskup warmiński. Z życia, z źródeł bieżących, z nurtów aktualnych czerpał natchnienie do swej pracy literackiej, pragnął atoli i umiał nadawać tej twórczości piętno ogólnoludzkie, czyniące ją własnością wszystkich ludzi i czasów. Z mocnego czucia z życiem płynęła aluzyjność jego utworów (nie alegoryczność!), oraz ta ich właściwość, że łatwo podpadały pod dowolną interpretację współczesności. „Myszeida“ jest również utworem „aluzyjnym“, z tą jednak szczególną własnością, że „dulce“ góruje tutaj nad „utile“, że bawić chciał autor przedewszystkiem, nie nauczać. Robił też tutaj Krasicki pewnego rodzaju eksperyment literacki. Ironizując (niby Słowacki w „Balladynie“) szacowną naiwność kronikarzy (tj. w tym wypadku Kadłubka),

z motywu „myszej tragedji“ Popiela, wywodził jakąś polską sparodjowaną sagę zwierzęcą, swoiste pendent do „Reinecke-Fuchsa“.

Erudycja wydawcy zaznacza się w pełni przy rozpatrzeniu całego działu parodji literackiej, szczególnie zaś epiki heroikomicznej, zwierzęcej, w wskazaniu, jakie utwory tego rodzaju Krasicki znał i co o nich myślał, wreszcie w rozważeniu stosunku „Myszeidy“ do tych innych utworów i wpływu ich na poemat Krasickiego. Na niektóre rzeczy zwraca prof. Bruchnalski uwagę po raz pierwszy, jak na „Kocio-myszą wojnę“ Greka Prodromosa, czy na „Iliadę“; inne wpływy rozszerza i stawia we właściwem świetle, jak Ariosta lub „Batrachomyomachję“; inne jeszcze wskazuje, jako sprawy do zbadania, np. co do Boileau'a („Le lutrin“), Voltaire'a („La pucelle“), Zachariägo, Scarrona. Ważne wyniki przynosi zwłaszcza ustęp o stosunku „Myszeidy“ do Kroniki Kadłubkowej, wychodzący śmiało poza dotychczasowe wzmianki. — Autor udowadnia, że nie skądinąd, ale z Kadłubka zaczerpnął Krasicki rysów do odmalowania swego Popiela, że charakterystykę Kadłubkową wprost przejął najdokładniej, a to znów „usuwa chyba bez dyskusji wszelką alegoryczność postaci“ Popiela w „Myszeidzie“. W ustosunkowaniu się poety do Kadłubka szukać też należy — jak już wspomniałem — impulsu do napisania heroikomicznego eposu.

Za wzór służyć może doskonała analiza „Myszeidy“ pod względem formalnym, jako eposu heroi komicznego, oraz określenie stosunku tak jej samej, jako też i całego tego rodzaju, do epiki poważnej, bohaterskiej. Autor bada elementy parodji, burleski i groteski, satyry i ironji, tkwiące w poemacie, ujmuje po mistrzowsku całe to arcyciekawe przechodzenie powaźności w parodję. Dotąd mieliśmy do czynienia tylko z pewnemi skąpemi, choć trafnemi uwagami na ten temat (np. w pięknej książce Wojciechowskiego), prof. Bruchnalski wyczerpał tę kwestję bez reszty. (Por. ustępy o aparacie epicznym: magnilokwencji, motywach takich, jak bitwa, siły nadziemskie, pogrzeb, sen i wizja, anachronizmy, antyk i t. d., i t. d.).

„Myszeida“ — konkluduje wydawca — jest poematem parodystycznym, heroikomiczno-zwierzęcym, z przewagą ogromną pierwiastka burleskowego, z delikatną domieszką groteski, niepozbawionym nadto satyry i ironji (aluzyjność)[1]. Napisał ją książę-biskup warmiński właściwie pod hasłem „sztuki dla

[1]) Zwróciłbym jeszcze uwagę na pewne ustępy „Myszeidy“, w których, jakby w zalążku, mieszczą się zadatki innych, późniejszych utworów Krasickiego. Ustęp o „mniszym klasztorze“, przemianie bibljoteki w spiżarnię i umartwionym żywocie świątobliwych pasibrzuchów zapowiada autora „Monachomachji“ i „Antimonachomachji“ (tutaj też „machia“!). Zob. Ks. 2-ga „Myszeidy“, ust. V—VII. — Ustęp P. 10, I—II, to jakby komórka, z której rozwinie się w przyszłości „Satyra do króla“; nadto przyszłego twórcę

sztuki“, dokonując w ten sposób rzeczy na swój czas niezwykłej i przełomowej.

Wyniki badań prof. Bruchnalskiego nad „Myszeidą“, podane w skromnej formie „wstępu“, są więc — jak widzimy — obfite, w przeważającej części zupełnie oryginalne i nowe, a niemałej wagi dla zrozumienia epoki i największego jej luminarza pióra.

Dodatkowo zajmuje się wydawca jeszcze francuskim przekładem „Myszeidy“ (dwóch pieśni), odnalezionym w swoim czasie przez dr. Bernackiego. Wyraża zaś przypuszczenie, że przekład ten (prozaiczny) miał służyć Norblinowi, który sporządzał ilustracje do II-go wydania „Myszeidy“.

Ilustracje Norblina, niezużytkowane współcześnie, dochowały się do dzisiaj i one to, wydobyte z Muzeum Wielkopolskiego przez redakcję „Ekslibrisu“, stanowią osobliwą, pełną uroku, ozdobę omawianego przez nas wydania „Myszeidy“. Są to bądź właściwe ilustracje do tekstu poematu (11), bądź winietki przed pieśniami, bądź wreszcie tzw. końcówki. Z treści tych Norblinowych rysunków wygląda ku czytelnikowi niefałszowane oblicze „Myszeidy“ : burleska średniowieczna w dworskiej szacie XVIII wieku. I może właśnie taka stylizacja rysunków, mogąca nasuwać myśl o alegorji, nie pozwoliła im ukazać się współcześnie w druku?

Lwów. *Stanisław Łempicki.*

Józef Ujejski: Antoni Malczewski. Poeta i poemat. Warszawa, 1921. Nakł. księgarni Trzaska-Evert i Michalski, 8⁰, str. 488.

Józef Ujejski: Antoni Malczewski. Marja. Opracował... Bibljoteka Narodowa. S. I. Nr. 46. Kraków, nakł. Krak. Sp. Wyd., 8⁰, str. LIII + 93.

Szczegółowe opracowanie historji literatury nowszej postępuje naprzód, a zważywszy trudne obecnie warunki pracy, postępuje w tempie o wiele żywszem, niż badania nad literaturą dawniejszą. Szereg monografij cennych, które w ostatnich latach dali nam badacze epoki romantycznej, pomnożyła obecnie wyczerpująca, z całym nakładem pracy i wiedzy napisana książka Józefa Ujejskiego o Malczewskim. Część pierwsza poświęcona jest życiorysowi poety i jego poglądowi na świat. Autor zebrał troskliwie wszystko, co tylko o życiu autora, o jego stosunkach

---

„Satyr“ obyczajowych znamionują satyryczne wycieczki o kobietach (P. 4, XVI—XVIII), lichwiarzu (P. 6, XIV—XV), doktorach (P. 5, XVII), lub taka zwrotka VI. Pieśni 7-mej. gdzie mamy jakoby skondensowany program kilku satyr (czy bajek niektórych), bo jest tutaj: lichwiarz, pijak, doktor, szuler, dewotka, faworyt-pochlebca. Nawet pod względem wydania formalnego: tonu, rytmiki, doboru wyrazów, niektóre ustępy „Myszeidy“ przypominają satyry i bajki.

rodzinnych i towarzyskich nam podano, przesiewa te wiadomości przez sito krytyczne, starając się wydobyć to, co pewne lub przynajmniej prawdopodobne, a kwestje zagadkowe i ciemne oświetlić domysłem własnym. Otrzymujemy więc trafną i żywą charakterystykę obojga rodziców poety (rozdz. I. Ród i dom), wyczerpujące, własnemi poszukiwaniami wzbogacone przedstawienie studjów krzemienieckich Malczewskiego (r. II. W Krzemieńcu) i jego charakterystykę z tego czasu, opartą przeważnie na bezimiennem świadectwie („Z życia Ant. M.“ w Dzienniku literackim, 1852) kolegi krzemieńczanina, w którym Ujejski z wielkiem prawdopodobieństwem domyśla się Teofila Januszewskiego. Rozdział trzeci poświęcony jest służbie wojskowej, czwarty wędrówce zagranicznej, piąty i najważniejszy ostatniemu okresowi życia po powrocie do kraju.

Pomimo sumiennego zbadania materjału biograficznego, wiele pozycyj ściśle biograficznych pozostaje niewyjaśnionych nadal. Ponieważ rozporządzalny materjał jest dziwnie chudy lub wątpliwej wartości, a na nowe odkrycia tego rodzaju, jak p. Szwarcenberg-Czernego (ogłoszone w *Pamiętniku literackim*, 1918), liczyć trudno, pozostaje jedyna jeszcze nadzieja w poszukiwaniach archiwalnych. Ówczesny system paszportowy pozostawił bez wątpienia po sobie jakieś akta i zapiski, z których możnaby otrzymać informacje tak potrzebne, jak pozytywne daty wyjazdu za granicę, powrotu do kraju a następnie przeniesienia się z Wołynia do Warszawy. Akta sądowe dubieńskie mogłyby coś pozytywnego powiedzieć o stosunkach majątkowych poety w czasie sprzedaży i likwidacji majątku przed wyjazdem za granicę, jako też z czasów dzierżawy po powrocie, a wykaz osobowy urzędników i lista płac ministerjum spr. wewn. Królestwa pozwoliłaby stwierdzić, czy jest coś z prawdy w twierdzeniu Załuskiego, że Malczewski za jego staraniem otrzymał posadę w tym urzędzie a z powodu Rucińskiej porzucić ją musiał. W tym kierunku prowadzone poszukiwania mogłyby jeszcze materjał źródłowy rozszerzyć; co do innych spraw jesteśmy zdani na relacje ludzi współczesnych a w wielu kwestjach pozostaniemy prawdopodobnie na zawsze *in dubiis*.

Pomimo szczupłości materjału udało się autorowi niejedną kwestję ustalić lub wyświetlić. Za trwały nabytek uważam np. wskazanie dzierżawy poety w Łaskowie w miejsce Chrynowa, który za Bielowskim utrzymywał się aż dotąd w biografjach. Nie jest to jednak ów Łasków w parafji kryłowskiej, o którym mówi Ujejski za „Słownikiem Geograficznym“, boć przecie ten Łasków i jego parafja Kryłów leży na terytorjum Królestwa, ale Łasków włodzimierski nad Studzianką, tworzącą między nim a Oranem długi staw, w którego sitowiach, na łódce poszukiwał samotności przyszły autor „Marji“, wedle świadectw Januszewskiego. „Słownik Geograficzny“, pełen luk, gdy idzie o Wołyń, milczy o nim zupełnie. Z mapy (generalna

Kowel 42° 51°) da się wyczytać, jak bałamutne jest świadectwo Rucińskiej, mówiące, że Malczewski „osiadł w małej wiosce, w sąsiedztwie ich mieszkania“ t. j. obok własności Rucińskich, Chrynowa. Bo najpierw Łasków jest (a zapewne i był) o wiele większy od Chrynowa, a następnie, oddalony odeń blisko 1½ mili, nie pozostaje z nim w sąsiedztwie bezpośredniem, oddzielają go jeszcze trzy wsi: Suchodoły, Biskupiczki, Dziegciow. Tuż obok Chrynowa leżą Niskienicze, należące do matki Rucińskiej, pani Modzelewskiej, w której domu poznał Malczewskiego Fr. Kowalski a później w guście Odyńcowym skomponował w swych „Wspomnieniach“ znaną rozmowę z Malczewskim o literaturze polskiej, która to rozmowa jest od a do zet oczywistym wymysłem [1]).

Kiedy już jesteśmy przy tej topografji, warto wspomnieć dla użytku przyszłych biografów, że opodal Niskienicz leżą Mrozowice, w których w r. 1829 przebywał przez czas dłuższy Goszczyński. Zainteresowany, jak całe jego kółko ukraińskie, „Marją“, niejedno mógł od sąsiadów o świeżo zmarłym poecie słyszeć. Jego więc relacje przy lipskiem wydaniu Marji, jako wczesnej daty, zasługują na krytyczne uwzględnienie, choćby jako pogłoski i opinje ludzi, znających zbliska poetę.

Przy pomocy sprawozdania dra Nicka o fatalnem oddziaływaniu zabiegów magnetycznych na samego magnetyzera, stosunek Malczewskiego do Rucińskiej został po raz pierwszy w monografji Ujejskiego oświetlony ze strony charakterystycznej. Wprowadził nas przez to autor w żywy i bezpośredni kontakt z praktykami magnetycznemi. Celowość takiego przedstawienia uznajemy tem bardziej, że trudno nam wraz z autorem dopatrywać się w tych zabiegach wyłącznej przyczyny przyszłej prostracji poety a już niepodobieństwem jest zgodzić się na takie oświetlenie stosunku do Rucińskiej, jakie dał Ujejski. Widoczna w całem dziele tendencja do hyperidealizacji poety sprawiła, że ta nieszczęśliwa, chora kobieta, która wzięła na swe słabe barki całe brzemię ludzkiej niechęci i żalu za zmarnowane życie wielkiego poety, za życie zmarnowane n i e p r z e z n i ą, urasta w monografji Ujejskiego do rozmiarów jakiegoś kobiecego demona, staje się „wampirem“ (str. 96), wysysającym ostatek sił swej „ofiary“ (str. 115), a w nagrodę za to wszystko została jeszcze potraktowana wątpliwością, „czy on ją kiedykolwiek kochał“ (str. 105). Co o tej miłości można sądzić, powiem później. Tutaj możnaby tylko zwrócić autorowi uwagę, jak fatalne, wbrew zamiarowi, światło rzucił na poetę przez samo przypuszczenie podobne. Bo czyż może być coś bardziej ubliżającego dla mężczyzny, posiadającego za sobą nie-

[1]) Miał Malczewski latem 1821 (a więc przed pierwszem wystawieniem „Geldhaba“) unosić się nad komedjami Fredry, które wyszły drukiem w 1826, t. j. wtedy, gdy poeta spoczywał już snem wiecznym na Powązkach.

wąpliwą przeszłość kobieciarza i donżuana, jak przypuszczenie, że pociągnął za sobą lub mogąc, nie odparował skłonności kobiety zamężnej i matki dzieciom, kobiety chorej i psychicznie nieodpowiedzialnej, nie kochając jej zgoła?

Tendencja idealizatorska sprawia, że autor stara się w biografji podnieść nad miarę wszystko to, co uważa za pochlebne, a usunąć z pola widzenia, zlekceważyć lub nawet obejść te świadectwa lub fakty, które mogłyby w czemkolwiek naruszyć lub rzucić cień na obraz bohatera opowieści taki, jaki sobie w swym zamyśle wykoncypował. Oto np. synteza młodości Malczewskiego przy opuszczeniu szkoły krzemienieckiej: „Wychodził z niej w cudownym rozkwicie urody, talentu (?) i sił, gruntownie wykształcony, świetnych manier, prawego i niewinnego serca (?), promienny poczuciem wywieranego na ludziach uroku i zapewne uśmiechnięty radością życia, wiarą i w siebie i w świat“ (str. 47). Brzmi to bardzo pięknie. Tak pięknie, że, wyjąwszy „świetne maniery“, wygląda na wyjątek z życiorysu niemal... Mickiewicza. Na niejedno z tego zgoda, ale czy to nie zawcześnie mówić o cudownym rozkwicie talentu u autora „Ody do wojny“ lub komplementu dla jakiejś „istoty pełnie doskonałej“? A następnie jak z tem „sercem prawem i niewinnem“ pogodzić choćby tę rolę, jaką w jego karjerze erotycznej zaczną tuż zaraz odgrywać wyłącznie prawie same — mężatki?

Podobna amplifikacja daje się zauważyć w omówieniu opisu wyprawy na Mont Blanc, zawartego w „Liście do prof. Picteta“. Ujejski podziwia jego „zupełną bezpretensjonalność“, brak deklamacji i literackości, widzi „wybitną męskość charakteru Malczewskiego“ w całym sposobie opowiadania, które „nadaje temu listowi swoiste jakieś, nie literackie zresztą piękno. Albo raczej nadaje je opowiadającemu człowiekowi“ (str. 81). Tych moralnych wartości niestety nie widzimy pomimo szkieł powiększających, które włożył nam autor monografji. Z „Listu“ przebija jedno: prawdziwe już wtedy i niekłamane odczucie piękna przyrody. Ale „wybitnej męskości charakteru“ nie dowodzi ani widoczna (a tak dobrze znana z czasów warszawskich) żyłka do azardu i postawienia na swojem, ani naiwnie wyznana doza próżności z „dokonywania rzeczy, których się nie osięga codziennie“, ani to kobiece, kapryśne przeskakiwanie od jednego zamiaru do drugiego („Zapomniałem już o Mont Blanc'u, a cały pałałem chęcią zwiedzenia Iglicy Południowej“), ani niedojrzała organizacja wyprawy, ani jej rezultat istotny. Pierwszym razem wybrał się z ludźmi źle odzianymi, barometr ulega „wypadkowi“, i poeta nie może czynić spostrzeżeń. Drugim razem je czyni, ale jakie? Nie umie się obchodzić z instrumentem, czego redakcja nie omieszkała mu grzecznie wytknąć, i daje spostrzeżenia bez wartości.

Pod względem literackim jest w tym „Liście do prof. Picteta“

pewna kokieterja czytelnika choćby w tem powiedzeniu, że „bierze się do pisania w języku, który nie jest jego rodowitym“. Daje więc do zrozumienia, że po polsku napisałby lepiej, w co, znając nieco późniejszą polszczyznę Malczewskiego, bardzo wątpić można. Staranie o zalety literackie jest widoczne w szeregu przenośni i w całym opisie noclegu w Tacul, którego nie dyktowała chyba potrzeba turystycznego opisu. Miarą frazeologji i literackości „Listu“, czego Ujejski ani rusz dostrzec nie chce, może być choćby to, że poeta mówi bardzo mało o przedmiocie, a zato bardzo wiele o sobie, o swych myślach, wrażeniach, zamiarach, przedsięwzięciach i czynnościach; pod względem rzeczowym, o górach, o drodze, o sposobach przezwyciężania trudności przynosi zdumiewająco mało. Zapytajmy siebie po przeczytaniu zupełnie szczerze: co właściwie dowiedzieliśmy się stamtąd o Mont Blanc'u lub Iglicy Południowej? Jakich konkretnych informacyj mógł stąd zaczerpnąć podróżnik, któryby chciał podjąć tę samą drogę? Wiele daje do myślenia ta okoliczność, że artykuł napisany w sierpniu, wychodzący z druku we wrześniu, pojawia się w te pędy po polsku już w październikowym zeszycie „Dziennika Wileńskiego“. Czy bez ingerencji poety można przypuścić tę nadzwyczajną szybkość „ostatniej nowiny“ w poważnym i powolnym organie uniwersyteckim? Ostatecznie i cuda są możliwe, ale może lepiej przyjąć, że Malczewski, jako młody, 25 letni, trochę popsuty warszawskiemi tryumfami chłopiec, posiadał swoje słabostki i lubił budzić zainteresowanie świata dla swej osoby. Przystaje to wprawdzie słabo do „posągu człowieka na posągu świata“, wychodzi nie tak bardzo po „męsku“, ale zato bardziej po — ludzku.

Krótko mówiąc, w okresie podróży zagranicznej Malczewski jeszcze nie jest tem, czemby go Ujejski chciał zrobić. Jest młodym, rozwichrzonym, bardzo sympatycznym, ale również bardzo nieporządnym, trochę próżnym a trochę lekkomyślnym trzpiotem. W sam raz takim, jakim wyjechał z Polski i jakim odmalował się szczerze a bezwiednie w „Liście do Al. Chodkiewicza“. Wyjąwszy tę iskrę poezji, która w nim jeszcze drzemie na dobre, nie odbiega niczem od modnego kawalera „na wojażu“; typowy młody „comte polonais“, szastający się za granicą i lubiący zaimponować cudzoziemcom. Takim pojechał i takim — wrócił.

Na tym epizodzie zatrzymaliśmy się dłużej, bo właśnie tutaj, na Mont Blanc'u, niby „na skały igle“ Ujejski umieścił punkt zwrotny całej duchowej przemiany Malczewskiego. Z zagranicy każe mu już wracać zupełnie innym, odrodzonym człowiekiem, z tą piękną i posępną „pieśnią powrotu“ („O jak przykro“...) na ustach. Jest to wszystko bardzo piękne, niemal romansowe, ale czy prawdziwe i na czem oparte? Na niczem; cała ta hipoteza stoi na... powietrzu. Autor nie poprzestał na

tworzeniu zupełnie dowolnej hipotezy, ale chcąc sobie zapewnić większą swobodę lotu, wyrzucił ze swej łódki wszelki marny balast w postaci faktów, relacyj i świadectw. Najwięcej dostarczył ich życiorys pióra Bielowskiego, źródło do poznania życia poety jedyne i narazie niezastąpione. Niepotrzebnie akcentuje autor jego braki. Zbyt bliska odległość od życia poety nieraz Bielowskiego krępuje, czasem dezorjentuje, zwłaszcza w psychologji i chronologji. Ale pozatem fakty, które podaje, świadczą, że czerpał je z doskonałego źródła (istotnie od „bliskiego krewnego“), że umiał wyróżnić rzeczy ważne od błahych, których z pewnością nasłuchał się niemało, a wreszcie rzecz najważniejsza, zbierał wszystko za dobrej ludzkiej pamięci, bo w 6 zaledwie lat po zgonie poety (przygotowuje wydanie w 1832 r.). Czy dodawać, że notował to umysł wyjątkowo sumienny; ozdóbek, dodatków, wymysłów, pawich piórek niema tu śladu, sumienność w podaniu rzeczy aż surowa, słowem znać już w tym życiorysie lwi pazur przyszłego wydawcy „Monumentów Poloniae“. Jaką krytykę zastosował Ujejski wobec tego źródła?

Notuje Bielowski taki fakt, jak miłość Malczewskiego do stryjecznej siostry Anny i wiążące się z tem plany matrymonjalne. Rzecz, której nie podobna wyssać z palca, o której tylko bliski krewny, znający dobrze arkana rodzinne mógł go poinformować. Bielowski niewłaściwie go umieszcza pod rokiem 1811 i 12, zgoda; Anusia miała wtedy 10 czy 11 latek, jak twierdzi Ujejski, także zgoda; w takim razie wykluczone, by mogło to przypadać na rok 1814 — 15, bo Anusia jest dalej podlotkiem a on zajęty księżną panią. Fałszywa chronologja faktu nie stanowi jeszcze, żeby on wogóle nie istniał. W takim razie przypada na czas późniejszy, na czas po powrocie. Była więc w rzędzie ideałów Malczewskiego jeszcze Anna Malczewska. Bo jeśli się ma do wyboru między Teof. Januszewskim, który twierdzi, że to się kochał Konstanty, a krewnym, który mówi o Antonim, to chyba większą gwarancję pewności o tem, co się w rodzinie działo, daje bliski krewny, niż człowiek postronny.

Wymienia Bielowski wśród rozmaitych pseudoklasycznych prób literackich Malczewskiego także fragmenty jakiejś niewykończonej tragedji, która miała nosić (przy fragmentach rzecz zawsze wątpliwa) tytuł „Helena“, była wzorowana na „Barbarze Radziwiłłównej“ Felińskiego a „wymowa nieposlednia i powierzchowna wierszów ogłada miały ją wielce przybliżać do swego wzoru“. Bielowski zapewnia sumiennie, że utworów tych nie zna, ale „ci, co je w rękopisie czytali, zapewniają o niewielkiej ich wartości“. „Niewielkiej wartości?“ — więc dla Ujejskiego tem samem nie mogły powstać po powrocie; załatwił się z tem gładko, twierdząc, że „wszystko to najpewniej powstało w ciągu 1815 r.“, bo Malczewski „zostawił za granicą swój krzemieniecki klasycyzm razem ze swoim dobrym humo-

rem i zdrowemi nerwami“ (str. 70). Jak tam było z ówczesnym humorem Malczewskiego, to może być wątpliwe, ale to pewne, że trzeba posiadać niepospolitą dozę dobrego humoru, by kazać poecie w r. 1815 wzorować się i zbliżać do takiego utworu, który będzie można oglądać na scenie dopiero za lat — dwa, a czytać w książce dopiero za lat — pięć (1820)! Weźmy to za „dobry żart tynfa wart“ i powiedzmy, że po powrocie z zagranicy jest jeszcze Malczewski pseudoklasykiem, hołduje upodobaniom starej szkoły, naśladuje Felińskiego, pi ze utwory „niewielkiej wartości“ a o „pieśni powrotu“ i o przemianach duchowych jeszcze mu się nie śni.

Przejdźmy do najbardziej ryzykownej a — jak mniemamy — najlekkomyślniejszej z hipotez Ujejskiego, do odrzucenia autorstwa utworów, ogłoszonych w lwowskich „Rozmaitościach“ z 1820 i 1821 r. Na czem to Ujejski oparł? Znowu na niczem, boć przecie twierdzenie, że poeta, który kiedyś napisze „Marję“ i „O jak przykro“, nie może być autorem „rzeczy tak absolutnie nieudolnych“ (str. 430), nie jest chyba żadnym argumentem. Wychodząc od rzeczy pewnych, musielibyśmy przy tem samem wnioskowaniu odmówić autorstwa „Fausta“ Goethemu, dlatego, że niewątpliwie pisał kompromitująco liche ramotki dramatyczne, Mickiewiczowi autorstwa „Wallenroda“ za niedołężną, w iście moskiewskiej francuszczyźnie osnutą powiastkę „Kogo wybrać na męża“, lub Fredrze „Ślubów panieńskich“ za jego „Dziennik wygnańca“. Te ramoty pisali autorowie, którzy mieli za sobą arcydzieła a nie listy do Chodkiewicza lub prof. Picteta! Ujejski, wychodząc z tego, że „naiwność stylu i sposobu moralizowania tych utworów nie jest bynajmniej dziecinna“, wyprowadza stąd wniosek, że musiał je pisać człowiek starszy, człowiek b a r d z o m a ł o i n t e l i g e n t n y, a l e c z ł o w i e k d o j r z a ł y“ (str. 430). I znalazł taką mało inteligentną i „dojrzałą“ ofiarę w osobie imiennika poety, poczciwego ks. Antoniego Malczewskiego. Niech się dowie, że ks. Antoni był od poety o całych siedem lat — młodszy [1]), że pochodził z biednej, mieszczańskiej lub drobnoszlacheckiej, pozbawionej prawa do tytułu rodziny, tułał się po chudych, podrzędnych, małomiasteczkowych probostwach (Borszczów, Niżniów), z trudem własną pracą przebijał się przez szkoły, w 26 roku życia dopiero się wyświęcił, o francuszczyźnie zapewne wiedział, że istnieje, ale jednego frazesu w niej nie rozumiał, i nie mógł tak po francusku myśleć a po polsku „się tłumaczyć“, jak autor „Ifigenji“. Ks. Antoni, jako człek świątobliwy, zapewne nie obrazi się na autora, że tak nisko trzyma o jego inteligencji, i wybaczy mu to po chrześcijańsku, ale z pewnością w grobie na drugi bok się obróci, zgorszony przypisaniem mu swawolnych domyślników i dwu-

---

[1]) Schematyzm archidjecezji lwowskiej za r. 1834.

znaczników „Podróży“. A jak na tym sądzie o inteligencji wyszedł — poeta?

Przed lekkomyślną hipotezą winna była ostrzec autora choćby pobieżna analiza tych utworów. Bo najpierw nie wszystkie są „nieudolne“. Prawdziwie lichy jest pierwszy „Ifigenja“, na której poeta próbował zapewne polskiego pióra, odwykłszy odeń podczas długiej nieobecności w kraju. Im dalej, tem jest lepiej, a taki doskonały wiersz „Do Julji“ czy jeszcze lepszy „Ucinek do Piotra i Pawła“ dowodzi już prawdziwego, choć wcale jeszcze nie romantycznego poety. Dowody autorstwa eks-porucznika A. Malczewskiego zawiera właśnie najlichszy i najwcześniejszy z tych utworów „Ifigenja“. Jest rzeczą charakterystyczną, że autor opowiadania, chcąc wyróżnić Dobrosława udziałem w jakiejś pseudohistorycznej wyprawie, nie wysyła go pod Chocim, Wiedeń, Obertyn lub którekolwiek z najpopularniejszych bojowisk, ale każe mu bić się akuratnie „na polach Kircholmu“, bo długoletniemu przyjacielowi i bywalcowi u Al. hr. Chodkiewicza, ta właśnie nazwa nasuwała się pod pióro mimowolnie, automatycznie. Pod względem językowo-stylistycznym zawiera „Ifigenja“ jedną właściwość, która utrzyma się nienaruszona jeszcze w „Marji“. Jest nią szczególna predylekcja do wyrazu „łono“, używanego w sensie najrozmaitszym a często odbiegającym od powszechnie przyjętego. W „Marji“ kozak „swobodę z ojca powziął „łona“ (w. 370); słońce „nurza swe czyste łono w tajniki natury“ (w. 800); dla Miecznika „ni lubość tchu słodkiego (woni) w groźnem biega łonie“ (piersi) (w. 867); robak, toczący ciało Marji, „będzie się tulić do jej łona“ (w. 1278); maski, które zgładziły Marję, „śliczne łono tej pani zatopiły w stawie“ (w. 1315); zemsta, wrząca w duszy Wacława, to „płomień zepsutego łona“ (w. 1341); zdzierać zasłonę z duszy to „zdzierać ją z ranionego łona“ (w. 1403). Podobnie w „Ifigenji“: Ojciec żyje w gronie córek „na szczęścia łonie“; Dobrosław powraca z wojny „na łono Ifigenji“, choć ona go nawet widzieć nie chce, czem zrozpaczony kochanek „topi żelazo w swojem łonie“, a ojciec Ifigenji, Grzymisław „żyjąc po tem smutnem zdarzeniu lat siedem, zakończył życie na łonie religji“. Trudno te koincydencje stylowe uznać za rzecz czystego przypadku w utworze tak krótkim jak „Ifigenja“. Autora utworów z „Rozmaitości“ a twórcę „Marji“ mamy za jedną i tę samą osobę, i mieć musimy dopóty, dopóki nam nie dostarczą choćby cienia dowodu, że było inaczej.

Insynuowanie Bielowskiemu, że dał się uwieść, olśniony własnem „odkryciem“ tych utworów (co miał „odkrywać“ rzecz, o której wszyscy wiedzieli, od lat był współpracownikiem „Rozmaitości“, znał redaktorów i dobrze wiedział, skąd utwory nadeszły — ówczesny Lwów toć nie Paryż!), podobnie jak wymyślanie Dmochowskiemu od „hebesów“ (str. 113) za

jego krytykę, uważamy za grubą nieprzyzwoitość pisarską. Gdyby nie ta krytyka Dmochowskiego, kto wie, czy wiedzielibyśmy dziś cokolwiek i... pisali o „Marji“.

Mówi się często o prozaicznych utworach z „Rozmaitości“, że są powiastkami. Ta nazwa przystaje jako tako jedynie do „Podróży“, ale nie do „Ifigenji“ ani „Atenais“. „Ifigenja“ jest notacją romansowego pomysłu, który po rozwinięciu nie byłby zapewne arcydziełem powieściowem, ale kto wie, czy byłby o wiele gorszy od „Malwiny“ ks. Czartoryskiej lub „Żalów Elwiry“ Kasperowskiego. Karykaturalna krótkość, raptowność akcji zabija i ośmiesza utwór w naszych oczach. „Atenais“ zaś nie ma wogóle nic wspólnego z beletrystyką. Jest to rzeczowa, ścisła, datami opatrzona notatka historyczna o znanej Greczynce z V w. po Chr., Eudoksji, którą z powodu jej piękności i zalet umysłu (była poetką) poślubił cesarz Teodozjusz II i wyniósł z średniego stanu na tron cesarski pod imieniem Atenais. Jest to bizantyńska Barbara Radziwiłłówna. Zawiść dworska chciała ją pozbawić monarszego diademu, uknuła przeciw niej całą kabałę, o której informuje Malczewski a którą cesarzowa z godnością zniosła. Nasuwa się pytanie, co właściwie chciał Malczewski od tej biednej Atenais i co ma znaczyć cała ta notatka w „Rozmaitościach“. Sprawę tłumaczę sobie w sposób następujący:

Malczewski, pociągnięty dziejami tej postaci, snuł na jej temat jakąś pseudoklasyczną tragedję. Nie on pierwszy zresztą, miał bowiem poprzedników już w klasykach francuskich z XVII w. (w Mairet'cie n. p.). Z prawdopodobieństwem 90 na 100 można powiedzieć, że to była właśnie owa t. zw. „Helena“, wzorowana na pokrewnej jej dziejowo Barbarze, a więc ten utwór, który wymienił informator Bielowskiego. Znał rzecz, ale nie pamiętał już jej nazwy. Takie fakty z życia Atenais, jak kult Grobu św. i jej stały pobyt w Ziemi Świętej sprawiły, że imię mniej znane pomieszało mu się z bardziej znanem św. Heleny i tem ostatniem imieniem ochrzcił znane sobie fragmenty. Malczewski posłał zapewne jakiś wyjątek z tej tragedji „Rozmaitościom“ i dołączył do tego niezbędny komentarz historyczny. Redakcja „Rozmaitości“, nie pałając miłością do sztuki tragicznej a tem bardziej do jej wyimków, wyjątek z tragedji cisnęła do kosza, a czysty komentarz (z wrodzoną sobie inteligencją) wydrukowała jako — utwór samodzielny.

Powiastka „Podróż“, której bohaterką jest ponętna wdówka Julja, przeżywająca jesień swych wdzięków, i gorący komplement „Do Julji“ dotyczą widocznie jednej i tej samej a nieobojętnej poecie osoby. Po powrocie a przed Rucińską zaprzątał więc sobie głowę nie tylko Anną Malczewską, ale jeszcze jakąś panią Julją, w której kaplica „poświęcona uciechom czterdziestoletnim“ już zapału nie budzi.

Narzeka autor w którémś miejscu, że linję rozwoju poety

jest bardzo trudno ustalić. Mam wrażenie, że ze swej strony zrobił wszystko, by ją zatrzeć i pogmatwać. Szeregiem amplifikacyj, dowolnych, na niczem nie opartych hipotez i domysłów wprowadził zamęt w dziedzinę faktów, już jako tako przed nim ustalonych. Nie pochodzi to z braku krytycyzmu lub z niesumienności, ale z cnoty życiowo tak pięknej jak ukryta, uczuciowa potrzeba wielkiego ideału. Autor chce za wszelką cenę widzieć w poecie to, czego w nim niema lub czego jeszcze niema.

Ponieważ niepodobieństwem jest rozwodzić się w recenzji równie szeroko nad okresem przemiany, poprzestajemy na krótkiej notacji chronologicznej, którą może w przyszłości uda się nam rozwinąć i poprzeć. Pierwszym znanym utworem z doby przemiany jest „Dumanie nad Wisłą“, utwór bardzo jeszcze nierówny, pisany ponad wątpliwość dopiero po przeniesieniu się z Wołynia do Warszawy. Wcześniejszą od „Marji“ jest druga „pieśń masek“, utwór niezależnie od poematu napisany, nawskróś osobisty, bezmiarem własnego cierpienia nasiąkły, a później do poematu włączony i do jego treści przystosowany w tym mniej więcej sensie, jak to Ujejski interpretuje. Na tę interpretację z nieznacznemi odchyleniami pisać się można, ale bez powyższego założenia cała interpretacja wyda się sztuczną, wyśrubowaną, naciąganą. Wiersz „O jak przykro“... jest niezawodnie późniejszy od „Marji“, pisany może wtedy kiedy poeta wobec wyczerpywania się zasobów stawał przed koniecznością powrotu „do swoich“ lub może odbył nawet jakąś nieznaną nam podróż z Warszawy na Wołyń po jakieś resztki funduszu. Za taką chronologją przemawiają owe trzy wiersze, które są wspólne z „Marją“. Jest prawdopodobniejsze, że pisząc 12 wierszy utworu „O jak przykro“ włączył doń poeta 3 wiersze z pomiędzy 1467 już napisanych i zawartych w „Marji“, niż odwrotnie. Pozatem „wiatr, smutnie zginający kłosy“, przystaje lepiej do szerokich pól Ukrainy (w „Marji“), niż do miejsca, w którem poetę „żadne nie witają głosy“ t. j. w obrębie siedziby ludzkiej. Z „Marji“, gdzie był elementem i obrazowym i nastrojowym, przeszedł do „pieśni powrotu“ już tylko jako element nastrojowy.

Przejdźmy do życiowego podłoża, na którem urastała cała duchowość twórcy „Marji“, na którem formują się najistotniejsze, najserdeczniejsze przeżycia, rzeźbiące bolesne rysy w jego dziele posępnem. O cierpieniu poety mówi monografista dopiero przy zgonie, ale nie zdaje sobie zeń sprawy i nie uprzytomnia go sobie należycie, omawiając ostatni okres życia. Ten fakt, że wiadomości o chorobie powtarzają się niezależnie od siebie z stron kilku, świadczy, że datuje się ona oddawna, że ludzie wiedzieli o tem, jeszcze zanim stracili poetę z oczu przed opuszczeniem Wołynia. Niezawodnie prawdą będzie twierdzenie Wójcickiego, może od Skibickiego pochodzące, że poeta już za

granicą „uczuł pierwszy zaród nieuleczonej choroby“. Wszyscy mówią o raku, o skirze. Zważywszy młody wiek pacjenta i niezwyczajną wczesność objawu poczytać to można raczej za eufemistyczne nazwanie niż określenie choroby, może już po hulaszczem życiu ojca odziedziczonej.

Jakkolwiek było, to jedno zdaje się nie ulegać wątpliwości, że cierpienie było nieuleczalne, a ów okres odsuwania się od świata i poszukiwania samotności, który nie daje się pogodzić ani z nastrojami pierwszej fazy po powrocie („Podróż“, „Do Julji“, „Ucinek“), ani ze stałem już przebywaniem w Chrynowie i dojrzewaniem związku z Rucińską, trzeba przyjąć za ogniwo pośrednie między jedną fazą a drugą, za czas kiełkowania przeczucia, że niema już dlań ratunku. Tutaj leży punkt przełomowy jego życia, odtąd zasępia się cały horyzont duchowy. Człowiek młody, kochający życie, jego uroki i ponęty, zaczyna odczuwać, że „świata jadł gorzkie, zatrute kołacze“, widzi powolnie zbliżającą się zagładę, uświadamia sobie, że „śmierć mu zostawiła czarne w piersiach blizny“. Czuje, że tonie! Na tem podłożu, a nie na tle powszednich wówczas magnetyczno-erotycznych historyj lub tego sztucznie, po niemiecku spreparowanego, papierowego „poglądu na świat“ staje się zrozumiała bezdennie smutna, przeżarta cierpieniem dusza autora „Marji“, dusza, o której bez najżywszego wzruszenia i odczucia całego bezmiaru jej niedoli mówić niepodobna. Rucińska, magnetyzm — wszystko to staje się dlań spazmatycznem, kurczowem chwytaniem się jakiegoś psychicznego oparcia w życiu, ostatniem wyciągnięciem ramion przez tonącego człowieka. Miłość do Rucińskiej, najczystsza, najbardziej bezinteresowna w jego życiu, była dlań rodzajem ekspiacji, „uśmiechem ust kochanych w śmiertelnej chorobie“, gdy „chętny w drugich obronie i sam się w przepaść zagrzebał“. W „Marji“ ten głuchy, dławiący ból poety przechodzi już w bolesną rezygnację „On stricken soul exhaustion prest“, kładzie jako motto pieśni II, ale w samem podjęciu dzieła rozstrzygającą była ta wewnętrzna dążność, której na imię: „Uciec od Rozpaczy“!

Analizie poematu poświęcona jest część druga książki (Kompozycja, Postaci, Styl). Za jeden z najważniejszych rezultatów badania uważam wykazanie różnicy między techniką konstrukcyjną powieści poetyckich Byrona a „Marją“. W sposób przekonywający Ujejski wykazał, że „Marja“ zachowuje typ konstrukcji bajrońskiej, ale od powieści Byrona budowana jest o wiele lepiej i sprawniej. Trochę za wiele miejsca poświęcono rozważaniom nad wpływem Byrona, tem bardziej, że to pole było już wszerz i wzdłuż przeorane przez poprzedników. Wykazywanie dalszych analogij, podobieństw czy reminiscencyj mnoży wprawdzie pozycje, ale poznania naszego już niczem nie wzbogaca. Cytowanie obcych tekstów w oryginale jest na miejscu w jakiejś szczegółowej rozprawie naukowej, ale nigdy

w monografji książkowej. Nie przestaniemy nigdy przeciw temu ciąganiu czytelnika za włosy od jednego języka do drugiego protestować i żadne powoływanie się na rzekomą „ścisłość“ naukową nie wybije nam z głowy zdrowego sensu. Jeżeli się nie ma zaufania do istniejących tłumaczeń, należy samemu tłumaczyć. Daje tem badacz dowód, czy i jak nad obcym tekstem panuje. Ujejski nadmiernie i polskie i obce teksty cytować lubi, wyręcza się tem niejednokrotnie od podania analizy, od obowiązku spostrzeżeń własnych.

Za pozycję ważną, którą książka Ujejskiego ustala, uważam wskazanie, trochę za mało jednak analizą poparte, że „Marja“ nie jest wyłącznie powieścią o typie bajrońskim, ale także powieścią o typie scottowskim. Rozróżnienie tych dwu żywiołów w konstrukcji „Marji“, wykazanie ich luźnego stosunku w rozbieżności powieści o dawnej Polsce rycerskiej i kresowej (powieść o Mieczniku) z powieścią o kochankach (powieść o Wacławie) jest doskonałe. Logicznie rozwinięte, przejrzyście przedstawione, stanowi prawdziwą ozdobę monografji. Jakkolwiek można mieć zastrzeżenia co do tego, jakoby Malczewski jeden „nie był z Mickiewicza“ (naśladowcą nie był, to pewna, ale czy ważyłby się na „Marję“ bez „IV cz. Dziadów“, „Lilij“ i po części „Grażyny“, to już rzecz do dyskusji), to jednak za dowód zdrowego krytycyzmu i samodzielności w historycznem myśleniu poczytać należy autorowi, że oparł się kuszącemu przyjęciu pokrewieństwa między ukraińskością „Marji“, a pierwszemi (niewątpliwie wcześniejszemi) poezjami Zaleskiego. Ten pusty światek ckliwych obrazków i szumnych, papierowych kozaczków, hasających na drewnianych konikach, jak niema nic z Ukrainy, tak niema nic wspólnego z Ukrainą Malczewskiego. Czem może stać się Ukraina dla poety, tego Zaleski nauczył się dopiero z „Marji“, pierwszym jego istotnie „ukraińskim“ utworem jest dopiero „Duma z pieśni ludu ukraińskiego“, już pod natchnieniem „Marji“ pisana. Że „Marja“ jest jednak późniejsza od pierwszych (po r. 1823 włącznie) poezyj Zaleskiego, tego dowodzi dwukrotne użycie wyrazu „dumka“ w tem neologicznem znaczeniu, jakie mu nadał pierwszy Zaleski.

Rozwielmożnieniu się w dzisiejszych badaniach literackich niemieckiej „szkoły politechnicznej“ z Dibeliusem na czele przypisać należy, że główny ciężar analizy został u Ujejskiego przesunięty przeważnie na zagadnienia techniki. Cierpi na tem analiza artyzmu a bez niej cierpi nawet zrozumienie zjawisk technicznych, które bez artystycznej przyczynowości i bez historyczno-porównawczego ujęcia (technika i styl w obrębie rodzaju) nie przedstawiają zgoła naukowego interesu. O ile o artyzm chodzi, nie wiem, czy przekona kogo rzekoma „dramatyczność“ kompozycji w pierwszej części poematu, lub interpretacja Pacholęcia jako postaci z „drugiego planu“, lub przesadny entuzjazm nad opisem bitwy.

Ze względu na to, że pojmowanie postaci Marji przez dotychczasową krytykę i historję literatury sprawia potrosze wrażenie namaszczonych niedorzeczności, najbardziej nas ciekawi, co też powie o tej postaci Ujejski. W stosunku do poprzedników znać już pewien postęp. Przypominam klasyczny frazes Tarnowskiego, zawierający przeciętną opinję literacką XIX wieku w tym przedmiocie: „Teraz ta Marja, która jest wszędzie (?), ukazała się w poezji z całą prawdą swojego położenia w świecie, swojego życia i swojej natury; (ukazała się) nie jako abstrakcja, ale jako rzeczywistość, jako prawda, tylko ozdobiona całym urokiem poezji“ (Historja literatury. T. IV, str. 312). Słowem skończony ideał Polki! Ujejski jest już bardziej powściągliwy; zostawia arcypolskość na boku, uważa Marję za ideał erotyczny Malczewskiego, za „tę kobietę, której nigdy w rzeczywistości nie spotkał“ (str. 257). Dopatruje się w niej syntezy „ziemskiego elementu z anielskim“, *amor sacro e profano* („miło angielską milą przejechać się czasem“!), a nawet widzi w niej wcielenie *„das ewig Weibliche“*.

Czy to nie jest przypadkiem jakaś gotowa formułka, przyniesiona z zewnątrz, mówiąca o tem, coby się w dziele chciało widzieć a czego w niem niema? Ziemskości, czy *„das ewig Weibliche“* w poemacie ani rusz dopatrzyć się nie możemy. Pomyślenie Marji o stroju na wiadomość o zbliżaniu się Wacława, czy też polecenie Miecznika: „Marja niech się tymczasem w krzątaniu nie leni“ przyjmujemy w czytaniu ze zdumieniem jako rysy nieoczekiwane i jaskrawo sprzeczne z całym obrazem duszy, który nam dał poeta. Powiedzenie „może się na miłość Wacław nie pożali“ posiada sens zgoła inny, niż mu przypisuje Ujejski; jakże to zrozumieć po „ziemsku“, skoro ona już żyć wtedy nie będzie, skoro jej „oczy swe życie rozplotą“? Gdy mówimy o jakiejś postaci artystycznej, musimy przedewszystkiem uwzględniać jej rysunek psychologiczny, jej duszę, a nie jej retorykę, brać to, czem jest, a nie co mówi. Czemże i jaką Marja jest?

Kiedy w rozmowie z Miecznikiem wspomnienie miłości męża wszystko w niej poruszy, wtedy wzruszenia owe przypomną poecie „wzruszone nagle męty w stojącej a popsutej wodzie“; miast ożywić jej twarz podnoszą one jeszcze bardziej bladość jej cery i powleką ją „odcieniem — zielonym“. To nie jest kobieta fizycznie zdrowa. Może to jednak tylko wina przygnębienia z powodu rozdziału z mężem? Jak maluje ją poeta w momentach przypływu energji, w chwilach szczęścia? Oto przybywa kozak jej męża z listem Wojewody a samo zachowanie się wróży, że przybył z czemś dobrem. Miecznik czyta list a Marja z zapartym tchem chce go wyczytać z twarzy ojca; całe jej lice się ożywia, ale ożywia się blaskiem osobliwym: „Jej lica płomień zajął z pod serca zapory Pięknym

lecz przykrym blaskiem — jak suchot kolory". A później, gdy uszczęśliwiona padnie w objęcia męża, jaka jej cała postać przybita, złamana, bezwładna „pod smutku obłokiem", jak ta jej radość „aż ćmi przez swą bladość" i wywołuje pamiętne, a brzmiące jak memento ostrzegawcze dla krytyki, zapytanie Wacława: „Marjo, czyś ty nie chora?"

To postać fizyczna. Jej duchowość zaś to „znikłej nadziei grobowiec spokojny", to dusza na odlocie i nie z tego świata. Wszystko, co tchnie instynktem życia już w niej zdławione i zabite, całe jej życie duchowe przejawia się w mdłych, dogasających refleksach przeżyć minionych, jak ostatnie blaski zachodzącego słońca. „Serce nosi uschnięte a świeci jak zorza, podobna do owoców Umarłego Morza". Świeci blaskiem umierającego słońca. Tak nie wygląda kobieta do życia i kochania. To jest życie, które się dopala, które budzi najtkliwszy żal i serdeczne współczucie, jak wszystko, co w naszych oczach dogasa, ale wobec którego uczucie erotyczne Wacława wydaje się nam już czemś spóźnionem. Fizycznie i duchowo biorąc, jest to — ruina kobiety.

Trudno nie widzieć, że tak pojętej i odmalowanej postaci nie wymagały wcale artystyczne racje poematu. Wrażenie silniejsze i żywsze współczucie budziłaby kobieta w pełnym rozkwicie swej fizycznej i duchowej piękności, kobieta pełna woli życia i wiary w siebie, wyciągająca z radością i nadzieją ręce po szczęście a znajdująca trumnę i całun śmiertelny. Stwarzać taką kreację, jaką Marja jest, mógł tylko człowiek chory, poeta beznadziejnie zrezygnowany i rozbity, który od życia już nic nie żąda, w którego duszy wszystko jest obolałe i cierpiące, który widzi przed sobą przyszłość rozpaczliwie smutną i zasutą cieniem grobu. W takiem położeniu moralnem nie ideał erotyczny stwarzał w Marji, ale duszę pokrewną i siostrzaną, taką biedną, rozbitą i znękaną, jak jego własna. Zaklął w niej marzenie jakiejś bezgranicznej, nieziemskiej słodyczy i dobroci kobiecej, której ciche, białe ręce utuliłyby ból jego i zamknęły mu oczy na spoczynek wieczny.

Idźmy dalej. W Marji nie tylko niema nic z *amor profano* i *das ewig Weibliche*, nie tylko niema nic z takiej kobiety, jakiej rzekomo „nigdy w rzeczywistości nie spotkał", ale owszem twierdzimy, że jest w niej wiele z tej kobiety, którą właśnie spotkał. Jest ona wyidealizowaniem takich stosunków i takiego typu kobiecego, takiego modelu życiowego, jaki poeta znalazł w — Rucińskiej. Nie będę popierał tezy od strony najłatwiejszej, od zewnętrznego, fizycznego podobieństwa. Szczupłość postaci, ciemna barwa włosów, bladość cery, wiotkość kibici, „śliczne czarne oczy", omdlałość rozlana w całej postaci, brak zdecydowanych znamion „ładności" przy niewytłumaczonym wdzięku całej postawy — wszystko to jest tak uderzająco podobne do portretu Rucińskiej, pozostawionego przez Januszkie-

wicza, że aż budzi podejrzenie, czy przypadkiem portret ten nie jest kreślony pod suggestją Marji.

Chodzi nam o zakres zjawisk, wynikających z wzajemnego stosunku Wacława i Marji. Jest rzeczą charakterystyczną, że poeta, który jak rzadko który umie wniknąć w realne stosunki przedstawionych postaci (Wojewoda, Miecznik), nie posiada pozornie zupełnie czucia dla tej okoliczności, że przecie są to — małżonkowie. Cała sfera zarówno minionego jak i spodziewanego pożycia została wyrugowana zupełnie z pola wyobraźni. Jest to niby para małżonków, ale ta para małżonków wygląda tak, jakby była jedynie parą kochanków. I to jakich kochanków! Kochanków, którzy nie posiadają zgoła wspólnej przeszłości, którzy nie mają jednego wspólnego przeżycia, jednego wspomnienia, jednego momentu lub zdarzenia w swem życiu minionem, o które jedno drugiego mogłoby spytać: „czy pamiętasz?“ Poza obecnością wstecz istnieje w poemacie tylko wspomnienie Miecznika o nieszczęsnych ślubach, pozatem artystycznie — ziemia umarła. Dalej; artystycznie martwą jest nie tylko przeszłość, ale i przestrzeń. Przecie ta miłość rozkwitała w dworze Miecznika, wiedzą coś o niej lipy, staw, brama, ogród, ściany domu. A jednak jak te przedmioty są dla osób poematu i dla czytelnika dziwnie nieme, jak niczem z postaciami uczuciowo nie skojarzone. To są punkty matematyczne, pojęcia, a nie obrazy poetyckie! Czy można to sobie wytłumaczyć jakimś organicznym defektem wyobraźni, jej nieczułością na literacką „przyrodę martwą“ (świat pozaludzki)? Jakiemuż cudowi w takim razie przypisać przepyszne a tak rozmaite obrazy stepów lub pełen życia obraz pobojowiska?

Odpowiedź może być tylko jedna. Poeta pomija tę sferę zjawisk pod wpływem wewnętrznego przymusu. Opierając się na tem, że jaźń ludzka bezwiednie ruguje i usuwa z pola świadomości to, co jej osobiście niemiłe, powiemy, że wyobraźnia poety trzyma się zdala od realności życia przedstawionych osób jako sfery przykrej dla własnej świadomości. Przykrej dlatego, ponieważ w miłości Wacława i Marji idealizował swój „związek niepojętej mocy“ z Rucińską i najlżejsze dotknięcie wyobraźnią życiowego podłoża w miłości poetyckich kochanków, wiodło nieodparcie myśl poety w niemiłe sprawy własne, zmuszało do myślenia o domu Rucińskiej, o jej mężu, dzieciach, rodzicach, sąsiedztwie, o swej własnej wreszcie w tem wszystkiem roli — a wszystkie te, w tworzeniu nieuniknione, kojarzenia były dla poety niewymownie drażniące i przykre.

Czyż zwracać jeszcze uwagę na tę rolę, którą w przedstawieniu miłości Wacława i Marji odgrywa „magnetyczny“ związek poety, cała ta osobista praktyka magnetyczna, jej przeżycia i doświadczenia wewnętrzne (szczególna rola „światła wewnętrznego“, wzroku, przeczuć telepatycznych), jej pojęcia a nawet swoista „magnetyczna“ terminologja? Na niektóre

z tych szczegółów zwrócił uwagę Ujejski, zwłaszcza w komentarzu do wydania „Marji". szkoda jednak, że przeoczył organiczny związek tych zjawisk z życiem osobistem twórcy. Magnetyczną siłę posiada dla Wacława wzrok Marji „ten uroczny połysk, co jej oczy krasi, Nieznikomy, bo z duszy, chyba go Śmierć zgasi" (w. 492). Uszczęśliwionym czuje się Wacław, że w jej duszy „przez mokre źrenice Życia, czucia, Aniołów — czytał tajemnice" (w. 508). To odczytywanie tajemnic zaświata przez „mokre źrenice" kochanki przystaje tak mało do postaci rycerza, wybierającego się przeciw Tatarom, że poczytać je należy za wyłączny wyraz osobistych przeżyć poety i jego wiary w rzeczy, o których się nam nie śni w naszej filozofji. Najgłębszej, z dna duszy dobytej prawdy, czy jest kochanym, dowie się Wacław nie z ust Marji, nie od tej konkretnej, doczesnej, ludzkiej postaci, która obok niego stoi, ale od jej — cienia. „Czy Marja ciebie kocha? Pytaj się jej cienia, czem dla Marji świat przyszły bez twego spojrzenia?" Jest to skierowanie kochanka po odpowiedź do własnego magnetycznego widma, wydzielonego przez postać materjalną, do owego, jakby dziś powiedział ezoterysta, „ciała astralnego" swojej osoby. Stąd to w terminologji kochanków tak wielką rolę odgrywają słowa *wpływ*, *płynąć* (np. w ustach Marji: „Jeszcze myśl jego o mnie, *chociaż on daleko*, *płynąc będzie tajemnie* w umarłe uczucia" w. 313). Słowa Pacholęcia, które w tem miejscu jest bez osłonek samym poetą: „*Wpływ* mego anioła grób w blasku zobaczy" — nie oznaczają nic innego, jak obawę poety, że kochanka magnetycznie wyczuje jego własną śmierć; „grób w blasku", bo przedmiot, widziany w transie magnetycznym, jest dla medjum otoczony „blaskiem", obwódką świetlną. Możnaby jeszcze zwrócić uwagę, że okropne przeczucie Wacława, ów „głos straszliwy": „Zdobędziesz ty trumnę!" — nie brzmi ani w „duszy" ani w „sercu" kochanka, jakby powiedział każdy inny romantyk, ale w „całem jego ciele" jako pozaświadome, tajemne drganie materji organicznej człowieka.

Nie chcę mnożyć przykładów; z rozważań powyższych jasny jest wniosek, że ani w intencji artystycznej ani w wykonaniu postaci Marji nie można się dopatrzyć takich cech, któreby pozwalały widzieć w niej ideał kobiecy, czyto ideał Polki czy też ideał kochanki. Na to jest Marja postacią zbyt indywidualną, zbyt anormalną, wyjątkową i (powiedzmy szczerze) chorą, zbyt bliską konkretnej indywidualności życiowej. Nic to jednak nie przeszkadza, że tę chorowitość i anormalność, niemiłą może dla ludzi u żywego modelu, umiał otoczyć poeta niezwykłym urokiem poetyckim i wyidealizować, dlatego może, że jako człowiek cierpiący posiadał sam nadzwyczaj żywe współczucie i zrozumienie dla ludzkiego cierpienia. Jest w Marji urok jakiegoś osobliwego kwiatu, — kwiatu, złamanego przez

los i usychającego pod naszem słońcem. Wchodzi z nią do naszej literatury poezja psychicznych osobliwości, poezja współczucia dla tego, co słabe, złamane, rozbite, zwichnięte, chore; poezja mroków duchowych i psychozy. O ile jednak o ideał chodzi, ideał rozumiany jako afirmacja pewnych wartości życiowych, to tego szukać w Marji daremnie. Nie może nam dzieło dać tego, czego nie było w duszy twórcy.

Ponieważ wstęp i objaśnienia przy wydaniu „Marji“ opierają się na wynikach monografji, zajmą mi one już niewiele miejsca. Wystąpienie w wydaniu, przeznaczonem dla szerokiego ogółu, z hipotezą tak niedojrzałą i niepopartą, jak owa z ks. Antonim Malczewskim, wydaje się rzeczą przedwczesną. Nie na miejscu również są obfite cytaty angielskie w komentarzu. W myśl całego założenia swojego dzieła radby autor przesunąć powstanie „Marji“ na okres możliwie wczesny, szuka choćby cienia argumentu, że dzieło było pisane lub zaczęte na Wołyniu. Tem jedynie można sobie wytłumaczyć nacisk, który kładzie na cytat z Paszkowskiego „Dziejów tureckich“ w przypisach Malczewskiego do „Marji“. Sądzi, że Malczewski już na Wołyniu czytał tę książkę i przygotowując się do poematu, zrobił z niej „wypis zupełnie dokładny“ a w Warszawie chciał go skontrolować. Z przypisu widać jednak, że „dokładny“ był wypis... Lindego a nic więcej. Przypisy Malczewskiego świadczą o jednem tylko, że autor „Marji“, nie czując się pewnym w języku polskim, czytywał starannie słownik Lindego, który mu dostarczał nie tylko materjału leksykalnego, ale także wiadomości o dawnej Polsce. Był dla niego słownikiem realnym, encyklopedją przeszłości. Znalazłszy w Lindem ciekawą wiadomość o strzałach napuszczanych jadem, chciał coś więcej o tem przeczytać i zażądał dzieła Paszkowskiego, którego jednak bibljoteka Uniwersytetu warszawskiego nie miała. Stąd wniosek wręcz odmienny, że nawet Lindego czytał autor „Marji“ dopiero w Warszawie.

W dialogu Miecznika z Marją przysądził wydawca dwa wiersze Miecznika („Jednak to rzadko ludzi“... w. 419—20) Marji, powołując się na rozmieszczenie wierszy i brak oddzielających cudzysłowów w autografie; cudzysłowy, wyodrębniające te dwa wiersze w pierwodruku, uważa za pomyłkę składacza. Dla mnie rozstrzygającym byłby już sam styl tych dwu wierszy; to nie jest dykcja Marji, lecz jej ojca. Pominąwszy jednak probierz estetyczny, więcej prawdopodobieństwa ma przypuszczenie, że poeta w pisaniu z roztargnienia cudzysłowy pominął a w druku pomyłkę zauważył i ją usunął, niż przypisanie cudzysłowów składaczowi. Składacz, który miasto opuszczać jeszcze od siebie coś dodaje, byłby unikatem wśród zecerów. Długoby można dyskutować nad przestrzeganiem zasad interpunkcji, użytej przez poetę. Wydawca powołuje się na to, że poeta kierował się uchem w stawianiu znaków, dawał

więc interpunkcję deklamacyjną. Ośmielę się zauważyć, że zgodnego z naszym sposobu znakowania domaga się powaga o wiele silniejsza od ucha, bo wyobraźnia czytelnika, która raz wraz będzie utykać na obcych jej znakach deklamacyjnych.

Pomimo poczynionych zastrzeżeń trudno nie podziwiać pracy, włożonej w redakcję wydania i w obfite a prawie zawsze niezbędne objaśnienia. Ujejski nie trzyma się strusiej polityki komentatorów, którzy objaśniają rzeczy jasne a chyłkiem prześlizgują się lub też przemilczają ustępy wątpliwe. Wskazuje niezrozumiałość lub stara się objaśnić nawet takie miejsca, których znaczenie wydaje mu się wątpliwem. Można się z tem i owem nie godzić, ale trudno nie widzieć, że taki sposób postępowania przy komentowaniu autorów jest jedynie celowy i wskazany.

Lwów. *Eugenjusz Kucharski.*

Adam Mickiewicz: Grażyna. Wydał, wstępem i objaśnieniami opatrzył Wilhelm Bruchnalski. Wyd. Zakł. Nar. im. Ossolińskich. Lwów 1922, 8°, str. LIII, 3 nl., 102 2 nlb.

Adam Mickiewicz: Konrad Wallenrod. Wydał, wstępem i objaśnieniami opatrzył Wilhelm Bruchnalski. Wyd. Zakł. Nar. im. Ossolińskich. Lwów, 1922, 8°, str. XCV, 163, 3 nl.

Adam Mickiewicz wydał w 1822 r. bardzo uczony komentarz do „Zofjówki“ Trembeckiego. Równo sto lat od tego czasu upłynęło, nim się pokazały podobnie uczone opracowania własnych jego dzieł. Dał je prof. Bruchnalski, opracowawszy w niepraktykowany dotąd u nas sposób „Grażynę“ i „Konrada-Wallenroda“. Na podobnym poziomie naukowości i sumienności stoją tylko opracowania prof. Sinki, ogłoszone w Bibljotece Narodowej. Opracowania dawniejsze służyły celom czysto-szkolnym, praktycznym i do opracowań prof. Bruchnalskiego mają się tak, jak popularny odczyt do systematycznego, naukowego wykładu. Jako typ nowy, mogą one wywołać u niejednego zdziwienie i dyzorjentację. Tymczasem naukowe stanowisko prof. Bruchnalskiego sprawia, że tu nie chodzi o czytelnika, lecz o rzecz samą. Refleksja naukowa dąży do możliwie wszechstronnego opanowania przedmiotu, do opisania jego z wszystkich punktów widzenia, do wydobycia wszystkich składowych czynników na jaw, do zrekonstruowania twórczego procesu poety. Ażeby z tych zadań się wywiązać, autor uwzględnia w swych badaniach niesłychanie rozległy materjał, nie zaniedbując nic, coby na przedmiot mogło rzucić światło. Autor posługuje się metodą historyczno-krytyczną, wspartą rozległemi studjami, i w ten sposób kreśli rozwój utworu od stanu embrjonalnego aż do ostatecznej jego redakcji. Pracę podzielił autor na dwa działy:

wstęp i objaśnienia. We wstępie kreśli zasadnicze stadja w rozwoju poematu i uwydatnia rolę i znaczenie każdego z czynników, jakie przy tworzeniu współdziałały. W objaśnieniach natomiast, oprócz objaśnień rzeczowych, podaje bogate zestawienia porównawcze i podkreśla najdrobniejsze wpływy, jakie tylko mogły oddziałać na dany szczegół poematu. Genetyczne stanowisko prof. Bruchnalskiego występuje wyraźnie i ostro przeciwstawia się dotychczasowym metodom analityczo-opisowym, traktującym dzieło sztuki, jako przedmiot gotowy i martwy, we wstępie do „Grażyny". Utwór Mickiewicza uważa autor za wynik następujących czynników: smak literacki epoki, charakter i skala uzdolnień poety, sympatja poety do pewnych tematów, metoda komponowania, wreszcie względy osobiste, przeżycia poety, Po zwięzłem a wyczerpującem scharakteryzowaniu tych czynników zastanawia się prof. Bruchnalski nad pobudką, a następnie przechodzi do osnowy. Z pomocą źródeł wydobywa autor z tej osnowy surogat, a następnie wykazuje, w jaki sposób myśl, fantazja i uczucie poety przetwarzały ten surogat, kierując się nie kaprysem, ale w głębi duszy i indywidualności poety tkwiącemi zasadami. Te planowe, systematyczne i ścisłe badania uzupełnia autor charakterystyką stylu i wiersza, opartą na gruntownej znajomości teorji wierszowania i ścisłych obliczeniach statystycznych. Wreszcie nie zapomina o swem poczuciu obywatelskiem i narodowem i wydobywa z utworu prawdy żywotne, wyrażone w nim przez wielkiego poetę-patrjotę „prawa polskiej, obywatelskiej i politycznej religji". Jednem słowem, opracowanie prof. Bruchnalskiego jest wzorem naukowości w pracach literackich, pojętej, jako systematyka, metoda, ścisłość i sumienność. Ażeby jednak mogła się stać dla młodszych adeptów filologji polskiej pouczającym przykładem, wyraziłbym życzenie, by w następnych wydaniach snująca się przez ten wstęp, jak nić Arjadny, planowość i systematyka, została uwydatniona przez tytuły lub przegląd treści.

„Konrad Wallenrod" dał prof. Bruchnalskiemu jeszcze większe pole do popisu. Opracowanie historyczno-krytyczne dzieli się na szereg ustępów, z których każdy z innego punktu widzenia oświetla utwór Mickiewicza. Suma tych wszystkich ustępów wyobraża usiłowanie badawczego, naukowego umysłu do ogarnięcia i opanowania niezwykłego dzieła. Badawcza myśl prof. Bruchnalskiego rozwija się z tą samą systematyką i bystrością. Dwa pierwsze krótkie ustępy robią wrażenie pobudki, ukazują poetę, odciętego od ziemi rodzinnej, podkreślają odporność duszy wobec wpływów obcych, a wreszcie charakteryzują znamienne momenty zwrotu, jakiego wyrazem był „Konrad Wallenrod". W trzech dalszych rozdziałach (III—V) autor charakteryzuje utwór, wybiera stosowne do natury przedmiotu metody, kreśli program swych badań. Spełniając ten program, autor w następnych trzech rozdziałach (VI—IX) rozpatruje ko-

lejno stosunek utworu do źródeł historycznych, literackich i osobistych poety. Rozdział ostatni (IX) jest poświęcony kompozycji, idei i formie utworu. Co się tyczy źródeł osobistych, prof. Bruchnalski bardzo ładnie określa i uwydatnia składowe elementy tego stanu duchowego poety, z którego narodził się poemat: „Z trzema więc wielkiemi niedoborami jestestwa swego musiał walczyć wygnaniec — Mickiewicz; z brakiem miłości idealnej, — z brakiem przyjaźni serdecznej i z najokropniejszym ze wszystkich brakiem ojczyzny; te trzy uczucia, acz odzywają się niemal we wszystkiem, co w latach 1824—1827 wyszło z pod jeg pióra, przecież w tak cudownem zjednoczeniu i w tak potężnem zarazem natężeniu nie występują, jak w „Wallenrodzie".

W sprawie idei poematu prof. Bruchnalski zajmuje stanowisko odrębne od dotychczasowych komentatorów. Dotąd każdy krytyk uważał za swój obowiązek wynaleźć jakąś delikatną formę, którąby pozwalała rozgrzeszyć wielkiego poetę z głoszonej przez niego apoteozy zdrady. Prof. Bruchnalski z męską energją usiłuje wyjść z tego błądnego koła i całe zagadnienie zdrady opiera na innym gruncie. Wszystko zależy od tego, co się pojmuje przez zdradę, jak się ją definjuje? Decydujące pod względem etycznym są tylko motywy czynu, a nie czyn sam, oderwany od jego duchowego podłoża. W tem znaczeniu w duszy Wallenroda nie drga ani jedna struna nieszlachetna. Abyśmy się mogli o tem przekonać i nie sądzili z pozorów, wielki poeta rozkroił duszę bohatera aż do dna i pozwolił nam oglądać, jak czyny jego się rodzą. A więc prof. Bruchnalski słusznie odrzuca dogmat powierzchownie sformułowanej moralności, jako trybunał niekompetentny do sądzenia wielkich czynów Wallenroda; natomiast sprawę całą sprowadza na tory filozoficzne i rzecz całą czyni zależną od istotnej definicji zdrady. Dlatego interpretacją prof. Bruchnalskiego może się zgorszyć ten tylko, kto nie rozumie, że jest to dziedzina głębszych dociekań, zagadnienie, możliwe do rozwiązania na podłożu psychologji i filozoficznej etyki.

Za daleko zaprowadziłoby nas rozpatrywanie rozlicznych zalet rozprawy prof. Bruchnalskiego. Głównym celem mym było uwydatnienie ducha przedmiotowości, ścisłości i naukowości, zawartego w tej rozprawie. Imponuje ona rozległością spojrzenia, trafnością ujęcia, przenikliwośctą myśli, nigdzie zaś badanie prof. Bruchnalskiego nie przechodzi w chłodną regestrację, bo ożywia je ciche, ale szczere i głębokie ukochanie przedmiotu, intuicja psychologa i podziw Polaka dla wielkiego syna narodu. Jako taka, nie tylko wzbogaca ona literaturę krytyczną, zgrupowaną około postaci Mickiewicza, ale jest równocześnie pochlebnym dla nas dowodem postępu na polu umiejętności literackiej.

Cieszyn. *Henryk Życzyński.*

Anna Chorowiczowa: O K o n f e d e r a t a c h B a r s k i c h A d a m a M i c k i e w i c z a. (Studja z zakresu literatury polskiej Nr. 2). Warszawa 1922. – Skład główny w Książnicy T. N. S. W., 8°, str. 2 nl., 96.

W ostatnim czasie można zauważyć nadpływającą nową falę badań historyczno-literackich nad Mickiewiczem. Po dawnych pracach Wł. Mickiewicza, Chmielowskiego, Tretiaka, Kallenbacha i innych, które znakomicie spełniły swoje zadanie, po szeregu rozpraw i przyczynków szczegółowych, następuje nowe ożywienie, idące nie tyle wszerz, co w głąb. Uświadamiamy sobie dzisiaj, że daleko jeszcze do ostatniego słowa o autorze „Ksiąg Pielgrzymstwa", artykułów „Trybuny" i „Wykładów" paryskich, że wiele problemów, wyłaniających się z jego twórczości, domaga się jeszcze zbadania i przedstawienia, że należy zwłaszcza uchylić naprawdę zasłony z Mickiewicza-towiańczyka i mesjanisty, z Mickiewicza-polityka, twórcy Legjonu, profesora Collège de France, wielkiego duchowego wodza narodu.

Głębokie, wnikliwe prace St. Pigonia, bogate materjały i komentarze Kallenbacha do najwcześniejszej twórczości i życia poety, wzorowe wydania i pełne nowych, pobudzających myśli wstępy Bruchnalskiego do poszczególnych utworów, książki Niemojewskich, Kridla, Szpotańskiego i t. d., oto plon wyłącznie już niemal lat wojennych; pomijam rzeczy o Mickiewiczu, które znajdują się dopiero na warsztacie. Stoimy tedy, jak się zdaje, w obliczu nowej epoki w badaniach mickiewiczowskich, niby renesansu tych badań.

Do szeregu wymienionych prac przyłączyła się niedawno jeszcze jedna, poświęcona „Konfederatom Barskim" Mickiewicza.

Monografja dr. A n n y C h o r o w i c z o w e j wydana została jako drugi z rzędu tom „Studjów z zakresu historji literatury polskiej", publikowanych staraniem Uniwersytetu Warszawskiego (Nr. I stanowiła wyczerpująca i bogata w wyniki rzecz p. Szweykowskiego o powieściach historycznych H. Rzewuskiego).

O „Konfederatach Barskich", owym francuskim dramacie Mickiewicza z r. 1836, który miał być dla zbiedzonego poety „wielką aferą finansową", a zmienił się dlań w cichą tragedję — pisano dotychczas stosunkowo niewiele. Najwięcej trafnych uwag dał o tym utworze Kallenbach w monografji o Mickiewiczu; ustępy o „Konfederatach", zawarte w pracach Chmielowskiego, Szpotańskiego, w historji Brücknera i w osobnych rozprawach Tarnowskiego i Bełcikowskiego, zajmują się bądź ogólnem omówieniem utworu, bądź też podkreślają tylko pewne szczegóły, lub poruszają pewne kwestje, z fragmentem dramatu związane. A utwór ten zagadkowy, tragiczny, zachowany nam jedynie w dwuaktowym ułomku, ów dramat mickiewiczowski, pisany

z myślą o europejskiej scenie — zasługiwał bezsprzecznie na odrębne, dokładne rozpatrzenie.

Praca p. dr. Chorowiczowej składa się z wstępu i pięciu rozdziałów. We wstępie pomieszczono garść uwag o „dziejach powstania utworu“ i o „stanie badań i tłumaczeniach „Konfederatów“.

Już ten wstęp daje nam wyobrażenie o metodzie traktowania przedmiotu przez autorkę. Sposób przedstawiania p. Chorowiczowej odznacza się bowiem ogromną zwięzłością, wielkiem panowaniem nad stylem, oszczędnością w rozprowadzaniu rzeczy i w słowie. Autorka nie powtarza prawie nigdy spraw i szczegółów, znanych skądinąd, zbadanych przez jej poprzedników, stara się dawać tylko rzecz własną, wyprowadzać szczegółowo to, co uważa za zasadnicze, za nowe; stąd to poszedł obok zwartej, logicznej budowy pracy, ujętej w rygor paragrafów i streszczeń — także ów notatkowy charakter niektórych ustępów, drażniący nieraz brakiem pełni.

We wstępie ustalono np. datę powstania „Konfederatów“ (druga połowa 1836 r.), nie przedstawiono jednak dość jasno tragicznych dziejów dramatu, jego niedoszłego wystawienia, jego rękopisu, oraz głosów, jakie wywołał wśród literackiego świata francuskiego. Króciutko zreferowano również dotychczasowe prace o „Konfederatach“ i ich niewątpliwie liczne dobre strony (Kallenbach, Bełcikowski).

Rozdział I-szy książki traktuje o „wyborze tematu i źródłach“. Autorka daje bardzo ciekawe przedstawienie historycznych zainteresowań poety i społeczeństwa polskiego po r. 1831, zwłaszcza na emigracji, z szczególnem uwzględnieniem stosunku do konfederacji barskiej. Na uwagę zasługują trafne ustępy o historycyzmie epoki romantycznej i o ujmowaniu „Iliady Barskiej“ ze stanowiska rozumowania mesjanicznego. Spostrzeżenia autorki możnaby pomnożyć. Jak żywe były zainteresowania emigracji względem dziejów ojczystych, o tem przekonać się łatwo, jak w niezawodnem zwierciadle, choćby w „Bibljografji“ Finkla, w pracach o emigracji i towarzystwach emigracyjnych, wreszcie w tak rozległem czasopiśmiennictwie. Jak zaś poeci patrzyli na Bar i barskich ludzi, dowodzi także barski cykl Słowackiego, jeśli pominiemy już innych.

Mówiąc o źródłach, z jakich mógł korzystać Mickiewicz, gdy pisał swój dramat, uwzględnia p. Ch. wyłącznie prawie prace francuskie, jak: Dumouriez'a, Rulhière'a, listy Viomenila, artykuły Chodźki i t. d., których wpływ częściowo zauważył Kallenbach, częściowo zwróciła nań uwagę dopiero autorka. Słusznie przypuszcza p. Chor., że Viomenila znał Mickiewicz raczej za pośrednictwem Chodźki; zato co do znajomości Rulhierre'a, to „prawdopodobnie“ autorki odmieniłbym na „z pewnością“.

Z dzieł polskich, wzmiankuje autorka tylko o Lelewelu. Zwrócę uwagę na rzecz inną, nieznaną autorce, mianowicie na pracę Ludwika Nabielaka nad Konfederacją Barską, która — mojem zdaniem — mogła odegrać nawet rolę decydującą przy powstaniu dramatu mickiewiczowskiego. Nabielak długie lata zajmował się konfederacją barską, uważając — jak powiada jego monografista — „ten heroiczny poemat pełen dramatyczności, odegrany na rzeczywistej widowni życia“ za „jedną z najważniejszych chwil w dziejach Polski“. Dzieło o konfederacji, źródłowe, krytyczne, chciał uczynić — prawdziwem dziełem swego żywota, jak Mickiewicz „Dziady“. Do pracy tej gromadził z namiętnością i zapałem materjały historyczne w Paryżu, w archiwach ministerjalnych (zwł. ministerstwa spraw zagranicznych), właśnie w latach 1835, 1836 i 1837, badając przedewszystkiem stosunek Francji do konfederacji i sprzymierzeńczą działalność Francuzów. W roku 1835 ukazało się w Paryżu dziełko Nabielaka o „O Konfederacji Barskiej“, rzecz niewielka, będąca jakby szkicem do pracy głównej, która niestety nigdy ostatecznie wykonana być nie miała. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że w tym czasie, w okresie najbardziej wytężonej pracy archiwalnej nad dziełem o Barze i roli Francji, Nabielak żyje w bliskich stosunkach z Mickiewiczem i całem kołem jego znajomych, — to zdaje się nie ulegać wątpliwości, że Mickiewicz o tej pracy Nabielaka musiał wiedzieć, że musiał pozostawać z nią w jakimś związku, że znał w każdym razie jego dziełko o Konfederacji Barskiej z r. 1835. Narzuca się nawet myśl, czy też badania Nabielaka i jakieś jego informacje czy relacje nie skłoniły poety do wyboru tego właśnie przedmiotu za temat dramatu francuskiego. Książeczki Nabielaka o Barze nie znam, jest ona wogóle rzadkością bibljograficzną, nie znalazłem jej np. w bibljotekach lwowskich; rzucam jednak zapytanie, czy rzecz ta (swą treścią, tonem, ujęciem sprawy barskiej...) nie oddziałała na dramat Mickiewicza, nie odbiła się w nim. Wartoby również zaglądnąć do rozległych barskich materjałów Nabielaka, znajdujących się obecnie w lwowskiem Ossolineum i poszukać tam szczegółów do oblężenia Krakowa.

Dodaję, że praca Nabielaka nad Barem była w swoim czasie ogólnie wiadomą i głośną, a w r. 1883 myślano we Lwowie o wydawaniu całego dzieła (nie znając stanu rękopisów), dokoła czego krzątali się: Leszek Borkowski, Małecki, Kętrzyński, Kubala, Kalinka i inni. (Zobacz o tem wszystkiem monografję Wład. Zawadzkiego o Nabielaku w „Przewodniku nauk. i liter.“ Lwów, XIII, 1885, str. 623—24, 717—18, 1120—22 i inne). [1])

---

[1]) W związku z pracami i materjałami barskiemi Nabielaka wyłania się również pytanie, czy i Słowackiego nie natchnął Nabielak do zajęcia

Napomyka dalej p. Chorowiczowa o wpływie Rzewuskiego, słynnego opowiadacza o czasach barskich, autora prześlicznych „Pamiątek“. Znając bliski niegdyś (w Odessie i Rzymie) stosunek Mickiewicza do znakomitego gawędziarza polskiego i zachwyt poety dla jego talentu narratorskiego, należałoby silniej możliwość tego wpływu osobistego podkreślić, także w temacie barskim. Zwracam np. uwagę na ujęcie cudowności, rubasznej świętości, działania na otoczenie ks. Marka w I tomie późniejszych „Pamiątek Soplicy“ lub na zawarte tam „Kazanie konfederackie“.

Drugi rozdział książki p. Chorowiczowej zajmuje się problemem ustosunkowania się „Konfederatów Barskich“ do rzeczywistości historycznej. Stara się więc autorka określić, jak w dramacie wygląda ośrodek akcji (dobywanie Krakowa), Polska, konfederacja, lud i szlachta, bohaterowie i inne osoby dramatu, stronnictwa i t. d. W rozdziale tym znajdujemy wiele bystrych spostrzeżeń i uwag, składających się na zajmującą całość. Autorka wniknęła w dzieło Mickiewicza wszechstronnie, a nic, coby mogło się przyczynić do charakterystyki społeczeństwa, ludzi i bohaterów dramatu, ich ducha i przekonań, walk i konfliktów, całego wogóle ujęcia konfederacji przez poetę, — nie uszło jej analizującej uwagi.

„Konfederaci Barscy“ — jak bardzo słusznie stwierdza p. Chorowiczowa — nie mają silnie i żywo podmalowanego tła historycznego i historycznego wyrazu osobistości, obracają się często w charakterystyce ogólnej i ogólnikowej. Mickiewicz nie znał prawdopodobnie epoki barskiej tak, jak znał historję polsko-krzyżacką (niegdyś), lub historyczno-obyczajowe tło czasów napoleońskich w Polsce.

Skąd czerpał jednak historyczne i obyczajowe dane, szczegóły, do swego utworu? Wedle autorki, nieco z opracowań francuskich i polskich, głównie atoli z żywej jeszcze tradycji i opowiadań. Jeśli zaś czerpał z tradycji, opierającej się wszakże na zdarzeniach rzeczywistych, to żałować należy, że autorka nie zapoznała się dokładniej z tą „rzeczywistością historyczną“, idąc np. za wskazówkami takiego znawcy czasów barskich, jak prof. Konopczyński („Od Sobieskiego do Kościuszki“ i t. d.“). Warto było przeglądnąć, choćby z grubsza, materjał hi-

---

się wielkim, wzniosłym tematem barskim, czy autor „Beniowskiego“, „Ks. Marka“, „Snu srebrnego Salomei“ i „Iliady Barskiej“ nie korzystał w jakiś sposób z informacyj (czy materjałów) Nabielaka. Stosunek Słowackiego do zasłużonego Belwederczyka był bardzo ścisły, daleko ściślejszy niż np. Mickiewicza do Nabielaka, a w okresie towianizmu połączyła ich wspólność sprawy głębokim, wewnętrznym węzłem. Wszakże to właśnie Nabielak (niedawny sekundant Słowackiego w aferze pojedynkowej z Ropelewskim) przedstawił Słowackiego mistrzowi, a w listach swoich wspomina poetę w sposób świadczący, jak byli sobie wtedy bliscy. Zbadaniem materjałów Nabielaka i stosunku ich do utworów Mickiewicza i Słowackiego zajmuję się obecnie, a z rezultatów, o ile na to będą zasługiwały, zdam sprawę w niedługim czasie.

storyczny (Szcz. Morawski, Konopczyński, Bąkowski i inni), a zwłaszcza anegdotyczny, pamiętnikarski, naturalnie odnoszący się do walk o Kraków, np. „Dziennik zdarzeń Mączeńskiego“ (nie tylko artykuł w „Czasie“ 1860), wydany w „Bibljotece Krak.“ Nr. 43, „Wspomnienia mieszczanina“, tamże Nr. 12, lub dostać się do pamiętników, cytowanych (i częściowo wydanych) przez Konopczyńskiego (wylicza on ich aż 6!). Byłaby wówczas autorka stwierdziła, że niektóre z nich mogą rzucić pewne światło np. na problem „wojewoda-Walewski“ (a może Mostowski?), na rolę Choisi'ego, na udział Pułaskiego (wszak i on poprzednio dobywał Krakowa!), na udział górali, na osobistość jenerała (hr. Apraksin, przebaczający konfederatom krakowskim, wyprawiający liczne i huczne bale, na których bywały i Polki; to znowu osoby komendantów krakowskich, Oebschelwitza i br. Stackelberga), na prześladowanie księży-konfederatów (ks. Garlicki i inni), na wrażenie klęski konfederatów (pod Dobrą) w Krakowie, i t. d., i t. d.

Mickiewicz nie przedstawił sytuacji w Krakowie i dobywania Wawelu wedle historji, wedle prawdy, — to rzecz pewna; pozwolił sobie na liczne fikcje, na pełną poetycką licencję, wprowadzając np. ks. Marka, każąc działać Pułaskiemu w r. 1772 razem z Choisi'm i t. p., — ale z drugiej strony nastąpiła z pewnością u poety kontaminacja całego szeregu danych i szczegółów posłyszanych czy wyczytanych, szczegółów rzeczywistych, odpowiednio potem w dramacie zmienionych i skombinowanych. Dlatego właśnie położyłbym pewną wagę na znajomość rzeczywistości historycznej. Pozwoliłoby to wejrzeć dokładniej w niejeden tajnik poetyckiej pracowni.

Charakterystyka postaci, podana przez p. Chor., jest przeważnie trafna, wydobywa wiele rysów nowych. Interesująca jest zanotowana dopiero przez autorkę reminiscencja o stosunku Czartoryskiej do Repnina, niby analogja do stosunku Hrabiny z Jenerałem. A może podobna historja dałaby się odnaleźć i w konfederackim Krakowie?... Co do ks. Marka, to zauważę, że postać jego w dramacie (akt II) nie załamuje się wcale; owo rzekome „załamanie“, to tylko „próbowanie“ czystości intencyj Pułaskiego. Zaznacza to zresztą i autorka, tylko niedość konsekwentnie. Większego wycieniowania domagała się charakterystyka Choisi'ego, który z swoim brakiem wiary, z swoją straceńczą, beznadziejną miłością dla Polski, z jakimś cieniem filozoficznego sceptyzmu (względem ks. Marka), stanowi postać złożoną, jakby trochę bajroniczną, przeciwstawioną wierze i zapałowi Polaków. Nie dziwne, że właśnie de Vigny'emu, wielbicielowi prostoty i wielkości żołnierskiej służby, wydawał się taki nieco apatyczny i retoryczny „Moriturus“ — mazgajem (niais).

Rozdział trzeci książki wypełnia analiza fragmentu

Mickiewicza, zdążająca do rekonstrukcji całości; przypuszczalny szkic tej całości zrekonstruowanej znajdujemy u końca wywodów. Umiejętnie rozdziela autorka od siebie pasma dwóch akcyj dramatu: historycznej i miłosnej, wychwytuje te punkty fragmentu, które mogłyby służyć za wskaźniki przy odbudowywaniu dalszej, domniemanej akcji. Miała tu p. Chor. niełatwe zadanie przed sobą, aby nie powiedzieć pracę Danaid. Wszak każda tego rodzaju rekonstrukcja pozostać musi w sferze hipotez, a cóż dopiero w dramacie Mickiewiczowym, z którego, niby z strzaskanego posągu, zachowały się tylko dwa początkowe akty, zawierające znikomą ilość momentów, pozwalających wnioskować o rozwoju wypadków w częściach zaginionych. Trudno więc orzekać stanowczo o trafności rekonstrukcji, danej przez p. Chor., lub wdawać się w szeroką polemikę. Uznać trzeba, że autorka postępowała przeważnie z wielką ostrożnością, aby w domysłach swoich zbliżyć się jak najbardziej do prawdopodobieństwa, że przenikliwie i zręcznie nawiązywała bardzo wątłe nieraz nici śladów i wskaźników i że dała w rezultacie próbę odbudowy całości dramatu — zastanawiającą.

Możnaby sprzeczać się o pewne punkty. Nasuwa się przypuszczenie, czy np. Hrabina nie otrzymuje rany, zasłaniając nagle Pułaskiego lub ojca przed strzałem Jenerała w czasie jakiejś utarczki, lub czy straszliwej prywatnej zemście Wojewody nie stanął na przeszkodzie ks. Marek i t. d. Zgodzić się trzeba z p. Chorowiczową, że Hrabina w dramacie umiera i że z jej strony następuje jakiś rodzaj ekspiacji, czy ukazania się w innem, niespodziewanem świetle. Również nie ulega kwestji, że przedtem nastąpić musiało zetknięcie Hrabiny (rannej?) z Pułaskim, w której to scenie ks. Marek grał zapewne jakąś rolę. Prawdopodobną jest także śmierć szpiega-Doktora i apatja Jenerała wskutek śmierci Hrabiny, czy przekonania się o jej miłości dla Pułaskiego. Należy wreszcie przyjąć dowodzenie autorki, że akcja historyczna kończyła się zwycięstwem sprawy, zdobyciem Krakowa.

Przychodzi atoli na myśl jeszcze jedno: Czy akt IV-ty dramatu nie odbywał się w podziemiach Karmelitów, jakby to wynikało z zapowiedzi Wojewody przy końcu sceny IV-tej aktu II go? Przecież tam miało nastąpić spotkanie konfederatów z mieszczanami. Spis osób wymienia: szlachtę polską, ławników i mieszczan krakowskich; (nie wymienia natomiast żołnierzy moskiewskich, dlatego odrzuciłbym w rekonstrukcji scenę walk i bezpośredniego zdobywania Krakowa). Czy Mickiewicz nie pomieścił w dramacie swym tej sceny podziemnej, tak efektownej, tajemniczej, na tle nocy i pochodni, sceny spiskowej, tak dobrze odpowiadającej i dramatowi romantycznemu francuskiemu (Hugo) i autorowi „Wallenroda“? Proroczy duch ks. Marka — który w dramacie miał rolę może najbardziej bijącą w oczy — w ramach takiej sceny mógł zajaśnieć w całej swej

niesamowitej cudowności, symbolizującej ideę konfederacką. W takim razie na ten akt w podziemiach przypadłby główny moment akcji historycznej, moment ideowo-propagandowy, zakończony zapewne jakimś entuzjastycznym wypadem na miasto pod znakiem zwycięstwa. Jeśliby jednak taki akt w rzeczywistości istniał, to rozwiązanie akcji erotycznej (ze względu na „czystość zamiarów Pułaskiego“ i związanie z nią powodzenie sprawy narodowej) trzebaby zamknąć już w akcio III-cim (co nie jest prawdopodobnem!), ewentualnie uczynić akt III-ci tylko momentem zemsty Wojewody (rozprawa z Moskalami, tragedja Jenerała, ranienie Hrabiny i t. p.), a scenę Pułaski-Hrabina przenieść do aktu V-tego, na zamek, do Krakowa; tutaj, już po zwycięstwie, nastąpiłoby wyznanie i ekspiacja umierającej Hrabiny, żal Wojewody, wreszcie ofiarowanie przez Pułaskiego (pod wpływem ks. Marka) osobistego bolu na ołtarzu ojczyzny. Kombinacja taka nie jest — zdaje mi się — wykluczona. Akt ostatni w rekonstrukcji p. Chorowiczowej zawiera zbyt mało akcji, jest zanadto ogólnikowy, wyglądałby raczej na szereg obrazów (walka pod murami, śmierć wojewody, zdobycie Krakowa, Marek i Pułaski podkreślają znaczenie zwycięstwa i t. d.), niż na godne zakończenie dramatu.

Jeśliby przypuszczenie moje miało być słuszne, w takim razie — w myśl teorji o aktach jako całościach zamkniętych — akt I-szy byłby pod znakiem Hrabiny, akt II-gi — aktem Pułaskiego, akt III-ci — Wojewody, akt IV-ty ks. Marka i konfederatów, akt V-ty — stawiałby te wszystkie osobistości obok siebie, rozwiązywałby konflikty.

Są to jednak przypuszczenia, przy których trudno się opierać, a które świadczą tylko o tem, że rekonstrukcja „Konfederatów“ natrafia na zbyt znaczne przeszkody.[1])

Rozdział czwarty pracy p. Chor. p. t. „Związek „Konfederatów“ z poprzednią twórczością Mickiewicza“ uważam za doskonały. To samo powiedzieć należy i o rozdziale ostatnim, traktującym o stosunku „Konfederatów“ do współczesnej literatury dramatycznej.

Określenie „Konfederatów“ jako „pewnego etapu rozwojowego w łańcuchu idei, form literackich, motywów“ mickiewiczowskiej twórczości — udało się pod każdym względem. Szkoda może tylko, że pewnych twierdzeń swoich np. o związku z poprzednią twórczością ze względu na idee mesjaniczne lub ideę „rozsądnego szału“ nie rozwinęła p. Chor. nieco obszerniej. Z prawdziwem zadowoleniem czyta się przekonywujące uwagi o „dwóch światach, dwóch partjach“ w „Konfederatach“, o analogji co do tego z „Dziadami“, o pokrewieństwie Jenerała z No-

---

[1]) Rekonstrukcja autorki może mieć znaczenie praktyczne, może zachęcić do uzupełnienia „Konfederatów“ i w ten sposób umożliwić częstsze i pełniejsze ukazywanie się dramatu mickiewiczowskiego na scenach polskich.

wosilcowem, Doktora szpiega z Doktorem (Bécu) z „Dziadów", grupy wojewoda-hrabina z grupą Stolnik — jego córka w „Panu Tadeuszu", nawet o pokrewieństwie Zbroja (nazywa się Zbrój, nie Zbroja!) z Gerwazym, oraz całego szeregu sytuacyj i szczegółów w „Konfederatach" oraz w poprzednich utworach Mickiewicza. Wydobyła tu p. Chor. istotnie bardzo wiele rzeczy nowych, najsłuszniejszych, które zostaną trwałym nabytkiem.

Wielki czar „Pana Tadeusza" i „Dziadów" działał niewątpliwie jeszcze w r. 1836 na poetę, nie dziw więc, że znalazł odbicie i w francuskim jego dramacie, że przyniósł tak charakterystyczne — wedle prof. Bruchnalskiego — dla Mickiewicza powtórzenia typów, grup, sytuacyj.

Autorka idzie atoli czasem za daleko. Odrzucam np. podobieństwo Doktora z russistą Buchmanem z „Pana Tadeusza", także Jenerała z Rykowem, Hrabiny z ks. Zubow i narzeczoną Bajkowa, to znowu z Zosią. Zresztą i p. Chor. o niektórych z tych analogij raczej napomyka, kwestjonując równocześnie słusznie podobieństwo ks. Marka z Robakiem. Są tu może wszędzie jakieś dalekie, niknące echa, ale nieuchwytne, trudne do wykazania i niewarte tego.

Należałoby może zwrócić baczniejszą uwagę na postać brata Hrabiny, Adolfa. Autorka widzi w nim figurę drugoplanową, mającą umożliwić wielką scenę ekspozycyjną z Hrabiną (w akcie I-szym); nadto nasuwa się autorce przypuszczenie, czy hr. Adolf nie jest przetworzeniem tak popularnej w dramacie francuskim i niemieckim figury pazia-pośrednika. Możliwe. Z drugiej strony jednak przypominam, że przecież ten właśnie Adolf jest, pomimo młodego wieku, powiernikiem ojca, zna jego konfederackie plany, jest powiadomiony o rzeczach tak tajemnych, jak miejsce pobytu Pułaskiego i schadzki wojewody z konfederatami, jest wreszcie gorącym wielbicielem, a może nawet młodym przyjacielem, Pułaskiego. Jego to ma Doktor na myśli, gdy chce przez Hrabinę uzyskiwać „informacje" o Pułaskim. Nasuwa się pytanie, czy ten hr. Adolf nie miał wyznaczonej sobie w dalszych aktach jakiejś, nieco poważniejszej roli, może nie tylko (czy nie tyle) jako pośrednik w akcji erotycznej i obrońca Hrabiny (jak chce p. Chor.), ale także jako entuzjastyczny, zapalny, bezinteresowny towarzysz broni Pułaskiego (w przeciwieństwie do Wojewody), lub ofiara poświęcenia za ojczyznę.[1])

Uwagi autorki o charakterystyce wyglądu zewnętrznego osób bardzo słuszne. Nie mogła ta charakterystyka wypaść w „Konfederatach" tak, jak w „Panu Tadeuszu". Tam wskrzeszał Mickiewicz postaci, stroje, ruchy, miny, które widział przeważnie na oczy własne w całej ich żywości, miał zresztą

---

[1]) Dodaję nawiasowo, że Jussuf i Seid, słudzy Wojewody, to — jak świadczą egzotyczne ich imiona — dwaj ślepo posłuszni Tatarzy.

ich odbicia na emigracji przed sobą. Wyczarowywał je tylko z pamięci. Epoki barskiej nie znał należycie, nie umiał więc tchnąć w swe postaci tak pełnego, falującego życia, jak tamto, soplicowskie.

Ostatni rozdział książki omawia zależność dzieła Mickiewicza od literackiego tła epoki. Wychodząc ze stanowiska, że Mickiewicz był gruntownie obznajomiony zarówno z współczesnym dramatem francuskim, jak i z twórczością dramatyczną Göthego i Schillera, wypowiada autorka twierdzenie, iż poeta dostosowywał się z jednej strony do rozpowszechnionego wówczas gustu publiczności francuskiej, z drugiej strony, stylizując swój dramat, pozostawał pod wpływem dramatu niemieckiego.

Ograniczywszy mocno hipotezę o wpływie głośnych „Soirées de Neuilly" na konstrukcję „Konfederatów", zaznaczywszy różnicę w budowie między „Dziadami" a „Konfederatami", — udowadnia p. Chorowiczowa, że na konstrukcję „Konfederatów" oddziałał dramat historyczny francuski, a więc: Vigny, Dumas, V. Hugo, Delavigne. Argumentacja autorki, oparta na szczegółowej, wnikliwej analizie budowy i stylu dramatu mickiewiczowskiego, — jest tutaj przeprowadzona jak najlepiej i osięga wyniki poważne.

Pięcioaktowość „Konfederatów", wybór formy niewiązanej, prozaicznej, ograniczenie trwania akcji do czasu bardzo krótkiego (jedna doba! — jak przypuszczam), jedność miejsca w ciągu całego aktu, a dalej: tworzenie z każdego aktu pewnej zamkniętej całości, pewnego zamkniętego etapu, będącego historją jakiejś osoby lub wydarzenia, kończenie aktów monologami, zmiany scen w aktach przez wchodzenie lub wychodzenie osób, zawiązanie konfliktu w aktach początkowych, wreszcie charakterystyka zewnętrzna osób i niezróżnicowanie języka, — o to najważniejsze — wedł. p. Chorowiczowej — cechy wspólne między dramatem V. Hugo, czy Dumasa, czy de Vigny'ego, a „Konfederatami". Ponadto autorka wylicza inne też analogje, czy wpływy. Mówi się nawet o nieznacznych zresztą zapożyczeniach frazeologicznych.

W ten sposób zaważył więc dramat francuski na ukształtowaniu techniki „Konfederatów". W szczegóły wywodów autorki wdawać się na tem miejscu nie możemy; są one zresztą tak trafne, że nie nasuwają żadnych ważniejszych uwag polemicznych. Dodam chyba, że w wstępie o retoryczności zaakcentować należało także patos i pozę Choisi'ego. Przy omawianiu aktów jako zamkniętych całości, którym nadaćby można wprost ścisłe tytuły od pewnych osób, środowisk czy konfliktów, — przychodzi na myśl ciekawa analogja z dramatami Krasińskiego.

Od dramatu francuskiego przeszła p. Chor. do dramatu niemieckiego, przedewszystkiem Schillera. Za Schillerem szedł Mickiewicz, zdaniem autorki, najpierw w tem, że dramat swój pojął jako dramat zbiorowości. Bohaterem naczelnym „Konfe-

deratów“ — jak zapowiada już sam tytuł — mieli być „Konfederaci barscy“, a więc: Pułaski, Choisi, ks. Marek, w swojej roli reprezentatywnej. Wprawdzie i w dramacie francuskim objawia się tendencja czynienia ze społeczności bohaterów dramatu, lecz najkonsekwentniej przeprowadził taką ideę Schiller. Mickiewicz, wielki poeta narodowy, autor III. cz. „Dziadów“, „Ksiąg Pielgrzymstwa“ i „Pana Tadeusza“, wstąpił co do tego w ślady Schillera, a ten wpływ sięgał bardzo głęboko, np. w „Konfederatach barskich“ aż do rdzenia dramatu. Z tego powodu uważa p. Chor. oddziałanie Schillera na „Konfederatów“ „za nader znamienne i decydującej wagi“, chociaż wpływ dramatu francuskiego jest bardziej wyraźny, bardziej narzucający się czytelnikowi. Ciekawe zestawienie „Konfederatów“ z niektóremi dramatami Schillera, zwłaszcza z „Dziewicą Orleańską“, służy autorce do poparcia tej nowej tezy, nabierającej jeszcze wyrazistości przez rozpatrzenie współczesnych utworów Słowackiego i Krasińskiego.

Pogląd p. Chor. wydaje się niewątpliwie słusznym, o ile go się zmodyfikuje w tym kierunku, że obok Schillera decydowały tu również i własne idee polskiego poety, własne, dawne skłonności do tego rodzaju koncepcyj, ugruntowane później rolą, jaką poeta zdobył sobie wśród narodu, wreszcie może i charakter źródeł, z których czerpał.

Przedstawienie „Konfederatów“ jako d r a m a t u z b i o r o w o ś c i i w y r a z u i d e i p o d p o r z ą d k o w a n i a s i ę s p r a w j e d n o s t k i n a r o d o w i uznać należy za jedną z najgłówniejszych zdobyczy książki p. Chorowiczowej. A chociaż nie zapomina się, że wnioski swoje wysnuwa autorka częściowo już na podstawie własnej rekonstrukcji utworu, to przecież i samo imię zbiorowe w tytule i pewne ustępy zachowanego fragmentu, szczególnie rozmowa ks. Marka z Pułaskim, słowa jego o „poddaniu własnych interesów naszej sprawie“ (wszystko tak słusznie skomentowane przez p. Chorow.) — przemawiają za trafnością dowodów autorki.

Z innych utworów polskich owej doby, obok wymienionych przez autorkę, ciekawe światło na kwestję dramatu zbiorowości rzuciłaby jeszcze nieco późniejsza „Lilla Weneda“.

Na podstawie dotychczasowych rozważań łatwo zestawić najważniejsze wyniki omawianej pracy. „Konfederaci Barscy“ — to dramat zbiorowości, o głównej idei podporządkowania jednostki sprawie narodowej, pod względem konstrukcji i kompozycji: brat rodzony ówczesnych dramatów francuskich. O wartości dzieła mickiewiczowskiego — zdaniem autorki — wyrokować trudno wobec jego fragmentaryczności; oryginalności było w niem zdaje się niewiele, chociaż oryginalnych pomysłów nie brakło. Zresztą wybiła na tym utworze piętno okoliczność, że miał być pisany dla zarobku u obcych, że miał być właśnie „wielką aferą finansową“.

Rozpisałem się obszerniej o książce p. dr. Chorowiczowej, gdyż zasługiwała na to: i jako monografja o zapomnianem dziele Mickiewicza, i ze względu na swą wartość, na powagę, dojrzałość i przygotowanie, z jakiemi autorka przystąpiła do pracy.

Rezultaty, do których doszła drogą rzetelnie umiejętną, są niemałe i będą w wielu wypadkach wynikami ostatecznemi. A złożyło się na to momentów kilka: istotna znajomość poety i jego epoki, dokładna orjentacja w spółczesnej twórczości zagranicznej, jej dążnościach, umiejętność widzenia problemów, oświetlania ich i rozwiązywania w sposób ostrożny a w rzutach pewnych siebie, wreszcie przejrzystość i logika w układzie pracy.

Pominięcia czy usterki, dotyczące rozdziałów początkowych, które wskazałem wyżej, nie przynoszą ujmy monografji o „Konfederatach", znajdują pełną rekompensatę w bogatych wynikach reszty książki, zwłaszcza w rozdziałach IV-tym i V-tym.

Lwów. *Stanisław Łempicki.*

Andrzej Boleski: Ksiądz Marek Słowackiego a Sprawa Boża. (Bibliotheca Universitatis Liberae Polonae. A. 1922. Fasc. 5. Varsaviae, 1922, 8°, str. 32).

Andrzej Boleski jest w stosunku do Towiańskiego, który od lat stał się ośrodkiem jego studjów, raczej wyznawcą niż badaczem. Zmniejsza to niewątpliwie naukowość objektywną, ale zarazem pozwala nawiązać bezpośredni kontakt duchowy i wyczuć i widzieć daje rzeczy, ukryte dla innych. Stąd płynęła wartość książki o Towiańskim — i stąd też płynie tętno żywe w rozprawie o „Księdzu Marku". Daje ona odpowiedź na pytanie: jak rozumiałby „Księdza Marka" towiańczyk, co znalazłby w tym dramacie człowiek, przejęty jego pięknością, a jednocześnie przesiąknięty nauką mistrza Andrzeja. Komentarz zaś towiańczyka do poematu musiałby uznany być za dokument pierwszorzędnej wagi. Tem ważniejszy jest wobec zespolenia z bystrą analizą dzieła.

Że trzeba wejść na szlaki towianizmu, by klucz znaleźć do dramatu mistycznego, wiedział już Edward Dubanowicz, który w roku 1904 początek dał prawdziwie naukowemu badaniu „Księdza Marka". Szedł też tą drogą Józef Maurer w rozprawie (nieznanej autorowi ostatniego studjum) p. t. „Ksiądz Marek" jako „ojczyzny całej krzyk", a Stanisław Turowski dał w „Bibljotece Narodowej" przegląd punktów stycznych między utworem poety a nauką Towiańskiego. Boleski poszedł dalej, sięgnął głębiej, niż poprzednicy.

Nie sam towianizm tłem czyni; pragnie również uwzględnić rozwój duchowy twórcy. Zbyt prostolinijnie kreśli ewolucję, co poprzez Araba, Kordjana i Anhellego wiedzie do ka-

płana konfederacji barskiej, ale i kontrast między Anhellim a Księdzem Markiem i podstawową, syntetyczną rolę Marka ujmuje bardzo trafnie. W postaci owej skrystalizowało się najpełniej i najjednoliciej to, do czego Slowacki doszedł. Synteza miłości i mocy, do której rwał się duch Słowackiego, zyskała tutaj — i tylko tutaj — wcielenie całkowite, dając zarazem harmonję doskonałą kapłaństwa i rycerstwa i pełne, prawdziwie poetyckie zobrazowanie idei wyższego chrześcijaństwa.

Doskonale zrozumiał autor, co miało być istotną akcją dramatu — początek „sprawy Bożej w Polsce". Walka się toczy o „sprawę Polski, z ducha na nowo się tworzącej i dla celu duchowego wywalczającej swe istnienie". Toteż następuje starcie reprezentanta tej „sprawy" z wszelkiemi pierwiastkami odmiennemi, a chwila ustąpienia Księdza Przełożonego, Marszałka i Regimentarza „urasta do potęgi wielkiej emigracji duchów, których królowanie już się skończyło". Wogóle zaś znaczenie każdej postaci „uwydatnia sposób, w jaki się ona zachowuje wobec najdostojniejszej, pośród nich świecącej indywidualności; stosunek ten objaśnia nam zarazem ...szereg zagadnień duchowych". Wszystkie osobistości otrzymały komentarz, wyjęty z pism Towiańskiego, dzięki czemu światło należyte pada na „wielki zaród ducha" w Kossakowskim i jego „męstwo pogańskie", a zwłaszcza na Regimentarza. J. Maurer pierwszy wniknął w tragizm owej duszy „starej", szlachetnej, ale dalekiej od tego, co nadchodzi — Boleski znajduje w towianizmie określenie właściwe: jest to święty epoki minionej, nie dorastający do wymagań epoki nowej.

Treść duchowa dzieła całkowicie jeszcze nie jest wyjaśniona: pewne rysy istotne, pominięte przez poprzednich badaczy, i teraz nie uzyskały uwzględnienia [1]). Ale wskazane zostało i wyraziście podkreślone stanowisko, z którego patrzeć należy na potężny dramat.

Lwów. *Juljusz Kleiner.*

Dr. Stefan Baley: Psychologiczne uwagi o genezie poematu Słowackiego „W Szwajcarji". (Przegląd filozoficzny, R. 24, (1921), z. I i II, str. 115—135).

Rozprawa dra Baleya powinna obudzić żywe zainteresowania wśród polonistów, nie tylko ze względu na imię genjalnego twórcy, którego dziełem zajmuje się psycholog (podobno obecnie już i lekarz), lecz także z powodu innych nader ważnych lub bodaj ciekawych faktów: 1) Rzecz napisał nie literat, lecz badacz zjawisk psychicznych, 2) ogłosił ją w czasopiśmie

[1]) Kwestyj tych na razie nie mogę omówić w krótkiej recenzji; zajmę się niemi w tomie IV monografji o Słowackim.

filozoficznem, 3) wprowadził w tok rozważania kwestji szczegółowej metodę i teorję ogólną, psychologiczną, wedle genezy swej — ściśle mówiąc — psychjatryczną, t. j. Freuda teorję życzeń stłumionych.

Te w dziedzinie naszych badań literackich niewątpliwie niezwykłe momenty przydały rozprawie wiele cech dodatnich, nie uchroniły jednak także od pewnych znamion niedostateczności w rozwiązaniu zagadnienia, co ujawni się w wątpliwościach i zastrzeżeniach recenzji.

Ze względu na doniosłość teoretyczną problemu, pozwalam sobie na wywód nieco dłuższy, może i niestosowny w recenzji w porównaniu z ilościowym wymiarem pracy dr. Baleya. Ale tu właśnie sprawa tyczy się kwestyj jakościowo pierwszorzędnych.

Dr. Baley przedsięwziął zbadanie dzieła Słowackiego w tym celu, by rozstrzygnąć pytanie: czy w poemacie tym „dadzą się odszukać jakieś czynniki uczuciowe, kierujące ruchem wyobraźni, oraz czy te ewentualne czynniki emocjonalnej natury można podporządkować pewnym tendencjom głębszym, charakterystycznym dla całokształtu twórczości poety“ [1]).

Potwierdzająca odpowiedź na drugą część postawionego zagadnienia może mieć wielkie znaczenie dla psychologji twórczości, bo wartość „metody tłumaczenia ruchu wyobraźni twórczej przy pomocy trwałych dyspozycji uczuciowych“, metody, popartej przez determinizm Freuda, nie jest jeszcze w sposób ostateczny i naukowo zadowalający udowodniona.

Dlaczego autor obrał poemat Słowackiego za „kamień probierczy“ zagadnienia teoretycznego? Spowodował to wzgląd na charakterystyczną i zasadniczą, a wielką niezgodność krytyków w ocenie genezy przedziwnego utworu.

Dr. Baley streszcza kolejno poglądy dotychczasowe i klasyfikuje wyniki badań. Stwierdza, że upadł początkowy pogląd (Małeckiego), opierający genezę na przeżyciu miłosnem poety (M. Wodzińska), wskazuje zgodność nowszych badaczy (Tretiak, Grabowski, Pawlikowski), którzy wysuwają na plan pierwszy krajobraz szwajcarski, a „dzieje serca“ uważając za sprawę uboczną, kochankę za fikcję. Zatem „W Szwajcarji“ jest to tylko „twór wyobraźni“.

Dr. Baley podkreśla, że w ten sposób „wyobraźnię przeciwstawia się tu uczuciu i że przypisuje się fantazji zdolności zastępowania roli uczuć jako czynnika twórczego“ [2]). Autor zwraca uwagę, że taki sąd pozostaje w jaskrawej sprzeczności z „teorjami twórczości, dziś najbardziej rozpowszechnionemi“, bo te „skłonne są właśnie w uczu-

---

[1]) J. w., str. 121. Rozstrzelenia wyrazów pochodzą od recenzenta.
[2]) J. w., str. 116. Rozstrzelenie wyrazów recenzenta.

ciach dopatrywać się sprężyny, która ruch nadaje fantazji; tu zaś fantazja zastępować ma uczucia“ [1]).

Autor cytuje pogląd Ribota, wyrażony w „L'imagination créatrice“ (Paryż, 1900), i podaje w krótkiem ujęciu zapatrywania szkoły psychoanalityków, która zdaniem dr. Baleya również „przypisuje uczuciom i pożądaniom rolę podstawowego czynnika w twórczości artystycznej wogóle, a szczególnie w utworach wyobraźni“ [2]). Autor dodaje bardzo zwięzłe określenie zasadniczej tezy freudystów o mechanizmie snu, neurozy i twórczości artystycznej, mających „źródło w niezaspokojonych pragnieniach człowieka“. Wszystkie też one wspólny mają cel: zaspokojenie owych pragnień (Wunscherfüllung) [3]). Ponadto przytacza dr. B. główne myśli rozprawki Freuda: „Der Dichter und das Phantasieren“, zawartej w zbiorze, zatytułowanym „Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. II“.

Freud wskazuje t. zw. „marzenia na jawie“ (Tagträume), które występują u każdego normalnego człowieka w życiu codziennem, odnajduje i w nich jako siłę popędową niezaspokojone pragnienia i dzieli je na dwie kategorje: marzenia czy „pragnienia ambitne“ (raczej ambicyjne!) i „pragnienia erotyczne“. Te same życzenia mają występować także u poetów, bo utwory ich mają punkt wyjścia w takich właśnie „fantazjach“.

Staje się teraz jasną, zresztą i przez autora wyraźnie wypowiedziana, przyczyna analizy poematu Słowackiego. Dr. B. przyjmuje stanowisko teorji psychologicznej psychoanalityków i uznaje za swój obowiązek udowodnić, że istotnie dzieło S. było wyrazem „uczucia i pragnienia“, t. j. iż te czynniki pobudziły fantazję poety do twórczości.

Pozornie znajduje sprzymierzeńca w Matuszewskim, który określił poezję Słowackiego jako „pianę serca“, a więc bezsprzecznie czynnik uczuciowy uznawał za zasadniczy. Jednak dr. Baleya ogarniają wątpliwości co do poglądów Matuszewskiego, ponieważ ten, nazywając Słowackiego typem „liryczno-muzycznym“, wymienił jako właściwości tego typu marzycielstwo i nastrojowość. Zdaniem dr. B. „co się tyczy nastrojów, to łączy się z niemi zazwyczaj pojęcie czegoś zwiewnego, chwilowego, zmiennego“. Dr. B. przytacza słowa Matuszewskiego, które zdają się istotnie o tem świadczyć („rozwiewne, niezdecydowane“), ale przyznaje, że M. sam twierdził, jakoby nastroje mogły sięgać głębiej, niż zwykłe uczucia“ [4]). Co gorsza — i Ribot — zdaje się tak samo rozumieć marzenie i nastrój. (Zresztą M. na Ribocie oparł swoje wywody).

Dr. Baley stwierdza zatem istnienie dwóch poglądów roz-

---

[1]) J. w., str. 117.
[2]) Tamże.
[3]) Tamże.
[4]) J. w. str. 119. Podkreślenia recenzenta.

bieżnych. Jedni psychologowie (Ribot) „nie kładą nacisku na trwałość czynników, kierujących twóczością, przyjmując, że przejściowe, na powierzchni duszy tworzące się stany uczuciowe dźwigać mogą także artystyczną twórczość“.

Natomiast drudzy, psychoanalitycy, których zwolennikiem opowiada się dr. B., „skłonni są opierać twórczość na dyspozycjach uczuciowych trwałych, organizujących się z reguły już w dzieciństwie jednostki twórczej i wyciskających swe piętno na całej twórczości“ [1]).

Widzimy, że zadanie, wytknięte przez dr. B., staje się jeszcze trudniejsze i ciekawsze: 1) Trzeba udowodnić, że dzieło Słowackiego jest wyrazem uczucia, 2) że uczucie to ujawnia dyspozycję stałą, co dr. B. nazywa za matematykami „niezmiennikiem“.

Aby łatwiej i pewniej sprawę rozstrzygnąć, dr. B. wciąga w zakres swoich rozważań niezmiernie cenną i oryginalną pracę p. Mabel W. Learoyd, ogłoszoną w „jednym“ (sic!) z roczników „American Journal of Psychology“. Odnosi się ona do t. zw. „continued stories“. Mianowicie istnieje u wielu osób skłonność do snucia długotrwałego (tygodnie, miesiące, lata) „wyimaginowanych i zazwyczaj niespisanych opowiadań“. Główne cechy „historji“: 1) bohaterem sam twórca, 2) zwycięża on i zdobywa wszystko, „czego mu nie może dać życie realne“ [2]).

Dr. B. widzi — słusznie — w „historjach“ p. Learoyd „marzenia na jawie“ Freuda. Stwierdza istnienie w jednych i w drugich pierwiastków ambicyjnych, zastanawia go tylko brak u p. L. „czynnika erotycznego — który to czynnik Freud stawia obok ambicji“ [3]).

Stwierdziwszy, że Słowacki tworzył liczne „fantazje ambitne“ (świadectwo: listy, „Godzina myśli“, — „Król Duch“), dr. B. pyta. czy „tworzył Słowacki „historje“ także na erotycznym podkładzie“ i dodaje, że „biograficzne dane nie mówią pod tym względem nic wyraźnego“ [4]).

Dr. B. formułuje pogląd, że „warunki życiowe, łącznie z usposobieniem poety, składały się ku temu, że jego pragnienia miłosne nie znajdowały dostatecznego zaspokojenia w życiu, więc i pobudek do marzeń erotycznych nie brakło“ [5]).

„W Szwajcarji“ jest zdaniem dr. B. „taką snutą przez poetę „historją erotyczną“ [6]).

Na podstawie marzenia Filona o Endymionie [7]) dochodzi

---

[1]) J. w., str. 120.
[2]) J. w., str. 122.
[3]) Tamże. Rozstrzelenie wyrazów recenzenta.
[4]) J. w., str. 123.
[5]) Tamże. Podkreślenie recenzenta.
[6]) Tamże.
[7]) „Balladyna“, akt I, sc. I, w. 178.

dr. B. do wniosku, że wyraża się tu własna „historja“-„fantazja“ poety. Pod względem rodzajowym fantazja ta okazuje pewne charakterystyczne znamię: Bohater „nie potrzebuje zdobywać kochanki, ona sama przychodzi uszczęśliwiać kochanka“[1]). Są to marzenia ludzi, którzy „nie potrafią, nie śmią lub przez przekorność“ (?) nie chcą zdobywać kochanki, chociaż jej pragną“[2]).

Dr. B. ukazuje, nie wymieniając dzieł, takiego typu marzycieli w paziu „Marji Stuart“, w chłopcu-dziecku „Godziny myśli“ i przytacza, jako pendant, bohatera Hamsunowskiego „Głodu“.

„Endymionowy“ charakter fantazji erotycznej dr. B. znajduje także w poemacie o miłości — „W Szwajcarji“. Przytacza, jako argumenty: 1) młodzieniec spuszcza oczy przy pierwszem spotkaniu; 2) miłość wyznaje pierwsza kochanka koło kaplicy Tella; 3) ona zupełnie włada kochankiem (rola jej aktywna!); 4) kochanka przychodzi całować umiłowanego, gdy on śpi, jak bogini — Endymiona[3]).

Dr. B. stara się objaśnić ten charakterystyczny pasywizm poety, zgodnie z psychoanalitykami, t. zw. infantylizmem, t. j. dyspozycjami psychicznemi, nabytemi w dzieciństwie. Przypomina, że poetę chowają kobiety, (matka i jej pasierbice), pieszczą go, jako dziecko... Podobny stosunek zachowuje się w pierwszej miłości (jedynej?) ku Ludwice Śniadeckiej. Starsza, bardziej dojrzała, odnosi się do poety, jak do dziecka. Pierwsza miłość daje pierwszy straszny zawód. Jako rekompensata i jako rodzaj imaginacyjnej „słodkiej zemsty“ nachodzi poetę fantazja, że „kochanka sama przychodzi wyznawać mu miłość“.

Dr. B. zauważa, że taka skłonność może być wrodzona[4]) i że, zdaniem Freuda, genjusz „pozostaje dzieckiem przez całe życie“.

Na podstawie przytoczonych dowodów dr. B. uznaje kwestję „konkretności“ kochanki za drugorzędną. Istota „historji“ leżała „w rodzaju miłosnego zaspokojenia“. Autor przyjmuje, że bohaterką mogła być zrazu Ludwika, z czasem inne kobiety, „które wywierały na niego urok miłosny (n. p. Marja Wodzińska), a wreszcie istoty nadziemskie, które wytworzyły się z tamtych drogą idealizowania i stylizowania“[5]).

„W historjach“ ludzi zwykłych zakończenie jest z reguły „dobre“. „W Szwajcarji“ kończy się śmiercią bohaterki. Dr. B.

---

[1]) Tamże. Podkreślenie autora.
[2]) Tamże. Podkreślenie recenzenta.
[3]) J. w., str. 126.
[4]) Tamże, str. 127.
[5]) Tamże, str. 128.

uznaje w tem działanie refleksji t. j. „goryczy rozczarowania“ po „obudzeniu“ z „miłosnego upojenia“ [1]).

Ostatni obraz (księżyc podchodzi po fali ku kochankowi i wyprowadza łaskotaniem duszę) potwierdza wedle dr. B. „Endymionową“ cechę fantazji Słowackiego i jego poematu, bo przecież księżyc to Selene — Diana — kochanki Endymiona.

Autor stara się wykazać zkolei, iż w całej twórczości Słowackiego widnieje dziwne kontrastowanie dwóch elementów, nazwanych przez prof. Kleinera anhellicznym i helionicznym. Dr. B. widzi w nich dwubiegunowość pasywizmu — kochanka i aktywizmu — kochanki, ujawnione „W Szwajcarji“, i przytacza przykład owej helionicznej przewagi po stronie kochanki (ścina lilje piersiami). Parę cytatów z innych dzieł („Hugo“, „Ojciec zadżumionych“, „Balladyna“) ma świadczyć o powtarzaniu się podobnego motywu.

Dr. B. sądzi, że Słowacki przeciwstawia i łączy w swej twórczości pierwiastki pasywno-aktywne (odpowiedniki Freudowskiego masochizmu i sadyzmu), dając przewagę to jednej, to drugiej stronie.

Obszerniej i mniej więcej w porządku wywodów autora przeszedłem kwestje i argumenty, przezeń wyprowadzone: 1) aby czytelnik, o ile niedostępna mu będzie rozprawa (odbitki brak!), mógł nabrać pewnego pojęcia o treści i sposobie przedstawienia rzeczy, 2) aby pewne, przeze mnie podkreślone twierdzenia i sądy autora mógł zapamiętać dla porównania z wątpliwościami i zastrzeżeniami, które zkolei przedłożę.

Już w postawieniu zagadnienia mieszczą się pewne nieporozumienia i niejasności. Dr. B. dostrzega nieprzesklepioną przepaść między zwolennikami wyłącznego działania wyobraźni przy akcie tworzenia „poematu“, a tymi, którzy — jak Matuszewski — przypisują twórczości Słowackiego wybitne cechy uczuciowe. Myślę, że żaden krytyk tak jednostronnie nie pojmuje tej kwestji, t. zn. ani zwolennicy „fantazji“ nie zechcą odrzucić współdziałania uczucia, ani zwolennicy „uczuć“ nie odmówią współpracy „fantazji“. Sam dr. B. odrazu rzecz tak stawia, iż oba czynniki działają, bez obu niema dzieła poetyckiego. I to jest istotnie stanowisko nie tylko psychologów, ale i literatów. Nasuwa się tu jednak bardzo poważna i zasadniczej natury sprawa określenia i ścisłości pojęcia. Mówi się o „uczuciach“ poety (tego wyrazu autor używa stale!), jako o czynniku, rodzącym dzieło poetyckie. Tak zdaniem dr. B. twierdzą i freudyści.

Otóż właśnie jednym z najdonioślejszych, podstawowych faktów życia wewnętrznego ma być zdaniem Freuda niezniszczalność pewnych, na przeżyciu opartych wzruszeń (Affekt), które skutkiem niezgodności z świadomą, etycznie i estetycznie

[1]) Tamże str. 128—129.

ustaloną lub ustalającą się — uspołeczniającą — jaźnią (das bewusste Ego) jednostki, czasem jednak tylko z zewnętrzną rzeczywistością, ulegają dzięki różnym mechanizmom psychicznym (cenzura i t. p.) stłumieniu lub wyparciu z sfery pamięciowej, schodzą w dziedzinę t. zw. podświadomej lub nieświadomej psychiki (das unter-unbewusste Ego), bytując jednak nadal jako „zespoły", obciążone wzruszeniem (affektbetonte Komplexe — t. j. wyobrażenia, wzgl. ich engramy, i z niemi związane wzruszenia), aby przy nadarzonej sposobności dać znak swego życia (sen, po części marzenie na jawie, twórczość artystyczna) lub wybuchnąć w symbolu chorobowym (neurozy, zwł. histerja).

Wzruszenie odgrywa zatem główną i rozstrzygającą rolę w teorji Freuda, a każdy obeznany z elementami psychologji wie, że uczucia, jakkolwiek bliskie wzruszeniom, nie są z niemi identyczne. I właśnie wzruszenie, jako nagłe, silne zjawisko psychofizyczne, połączone z jawnemi reakcjami organizmu, wchodzi w sferę podniet twórczych. Nie można się przeto dziwić, jeśli antipsychologiści odnoszą się z niechęcią do ciągłego, nieścisłego szafowania frazesem o „uczuciach" poety. Z naszych zwykłych uczuć żadne dzieło poetyckie nie powstało i nie powstanie! — W rozprawie, napisanej przez psychologa i zwolennika freudyzmu, ten brak dokładnego rozgraniczenia pojęć (spotykany co prawda i u samych psychoanalityków) razi i domaga się korektury.

Użyłem zwrotu „przeżycie" przy określeniu tezy Freuda. Trzeba i to pojęcie oświetlić. Należy przez nie rozumieć nie tylko zdarzenie życia zewnętrznego (w teorji Freuda najczęstsze), lecz także i wewnętrzne, nieujawnione a potężne fakty psychiczne, zdolne do wywołania wzruszeń, przytwierdzenia ich do pewnych wyobrażeń, podlegających stłumieniu.

Pytanie, dręczące dr. Baleya, jak widzieliśmy, odnosi się do zagadnienia dyspozycyj trwałych i przelotnych „uczuć", marzeń, „zachcianek". Dr. B. podziela sąd Freuda o znaczeniu dyspozycyj, zorganizowanych w dziecięctwie twórcy, dla dalszego kierunku życia i twórczości „całej" i głównie stara się udowodnić, że „W Szwajcarji" opiera się na pasywnych i infantylnych pierwiastkach duszy Słowackiego. Tu nasuwa się cały splot niejasności, niebezpieczeństw nawet, dla czytelnika, i wątpliwości dla recenzenta.

Jak szczupłe ramy rozprawy, tak i objętość nawet obszernej recenzji nie pozwala na wyczerpujące i instruktywne postawienie kwestji infantylizmu.

Trzeba w każdym razie zapamiętać, że Freud wyszedł od badań psychjatrycznych (Studien über Hysterie), a więc od badań zjawisk psychicznych nienormalnych. Powtóre — że nawet zwolennicy podświadomości i teorji życzeń stłumio-

nych czynią ostre zastrzeżenia przeciw jednostronnemu odnoszeniu wszystkich kompkleksów pozaświadomych w ostatniej instancji do wypartych wspomnień dziecięctwa (n. p. Löwenfeld „Bewusstsein und psychisches Geschehen“ str. 93). Zwłaszcza w badaniach literackich infantylizm, jakkolwiek nie może być pomijany, staje się grożny i prowadzi w ślepą uliczkę obmierzłych i nudnych „Kindheitserinnerungen“, któremi psychoanalitycy i niestety sam Freud zaśmiecają swoją — z innych przyczyn — wspaniałą teorję.

Właśnie przy rozważaniu poematu Słowackiego nasuwa się zaraz wątpliwość, czy infantylno-pasywne czynniki rozstrzygają o psychologicznej genezie utworu i czy teorja życzeń stłumionych nic więcej tu dać nie potrafi. One bezsprzecznie wchodzą w ten kompleks, który zawarł się w stylizacji poetyckiej poematu. Kompleks ten jednak jest z pewnością bardziej złożonej natury, i byłby dr. B. może znalazł w dziele prof. Kleinera („Słowacki“, t. II, str. 85 i 86) znakomity przykład, jak można zużytkować i teorję nieświadomych czy stłumionych (wyraźnie je oddzielam!) życzeń, rojeń, i „historje“ fantazyjne poetów bez sięgania wstecz aż po dziecięctwo. Czy zatem odrzucimy rezultaty pracy dr. Baleya? Bynajmniej! Są one naogół trafne. Słowacki był naturą pasywną, ale to jest cecha $^{3}/_{4}$ poetów. (Porównaj poglądy psychoanalityków, zajmujących się twórczością artystyczną, jak sam Freud, Stekel, Rank i t. d.). Pozostało w nim ognisko wspomnień i uwięzgłych wzruszeń z epoki dziecięctwa (to także znamię wszystkich twórców) z indywidualnym rysem miękkości, nabytej przy boku matki i sióstr przyrodnich, co kontynuowała pierwsza miłość (dr. Baley szczęśliwie i dyskretnie omija tu „nęcącą“ psychoanalityka kwestję, czy pierwszy „przedmiot“ miłości nie był wybrany — nieświadomie — na wzór ukochanej matki. Ludwika wiekiem starsza...). Równie poważne i trwałe będzie określenie Endymjonowego rodzaju miłości u Słowackiego. Niemniej dla literata pozostają niezałatwione przeróżne sprawy, nadewszystko „przeżycie“, które, mimo uparte odtrącanie, powraca właściwie u prof. Kleinera, co prawda w ogromnie zmienionej formie, w owej nareszcie zrozumianej stylizacji rzeczywistości i sprzecznych z nią marzeń w dziele poetyckiem. Dr. Baley wprawdzie przyjmuje możliwość wiązania wzruszeń miłosnych z osobami kolejno poznawanych kobiet (Ludwika Śniadecka, Wodzińska i t. d.) i przetwarzania miłości ku nim przez uwznioślenie w miłości ku istotom nadziemskim późniejszej twórczości (a więc Atessa, Umiłowana...), przyczem zapomina, że proces ten jest już poczęty czy uświadomiony w poemacie o miłości („donna angelicata“ — „Ave Maria“) i że może to jest także wyraz pewnego mechanizmu psychicznego u poetów wogóle?

Drugie nierozwiązane zagadnienie: dlaczego poeta,

snując stale swoją „historję“ poprzez różne fazy życia, właśnie w Szwajcarji ustylizował ją poetycko. Skąd bierze się szczególna aktualność w duszy poety tego tematu w tym czasie?

Teorja życzeń niespełnionych, należycie pojęta, a nadewszystko zmodyfikowana w kierunku rozszerzenia mechanizmu stłumienia na całą sferę możliwości życiowych (nie tylko seksualną, jak u Freuda — co potępia wielu poważnych badaczy, nawet lekarzy, nawet wielbicieli Freuda), i ograniczenia roli infantylizmu, na co w własnych doświadczeniach Freuda znalazłyby się argumenty, a wprowadzenia na światło badań krytycznych często pomijanego, kapitalnego dzieła Freuda: „Wykład marzenia sennego“ (Die Traumdeutung) z przepyszną, dla literatury epokową analizą struktury snu i przetworzenia stłumionego kompleksu w obraz senny, analizą dziwnych przesunięć afektu, kontaminacyj kilku postaci w jednej, rozszczepień jednej postaci i jej rysów na kilka, symboliki i t. d. — pozwoliłaby niezawodnie na rozstrzygnięcie w sposób inny problemu dyspozycyj trwałych i przelotnych „uczuć“. Jakkolwiek znaczenie pierwszych nie da się zaprzeczyć, to jednak przez swą typowość — dla badań literackich szczegółowych nie posiadają one takiej wartości, jakąby zyskać mogło wyjaśnienie i ustalenie mechanizmu motywów i tematów literackich, ich odmian, oraz momentów genezy na podstawie — zawartej także w freudyzmie — zasady kompleksów aktualnych, które w toku życia twórcy mogą pojawiać się, jako następstwa stłumień okresu dojrzałego, późniejszego, nie-infantylnego. Dałaby się też może odnaleźć droga do włączenia przeżyć — także zewnętrznych — poety i stosunku aktualnego do kobiet, wówczas poznanych (nie można lekceważyć sprawy panny Pattey!) wraz z odnowionym kompleksem miłości „wiecznej“ (Ludwika) w stylizację poematu o miłości. Byłyby tam i typowe objawy i infantylne i aktualne stłumienia wzruszeń (nie „zwiewnych“ uczuć!). Niestety nie mogę na tem miejscu obszerniej o tem pisać!

Dochodzi dr. B. do wniosków naogół podobnych do wyników analizy prof. Kleinera (por. „historje“ Baleya i „rozmowy fikcyjne“ Kleinera), ale dzieła literata-estety górują subtelnością cieniowań, ostrożną rozwagą, gdy tymczasem dr. B. zwęża swoje cenne i nowe ujęcie (Endymjonowy mit) przez bezoporne poddanie się skrajności Freuda. Następstwem tego jest niestety brak wartości instruktywnej, mimo zasługę wprowadzenia kwestji psychoanalitycznej. Trzeba pod tym względem pewnych uzupełnień: Rozprawka Freuda, cytowana przez dr. B., jest drobiazgiem w ogólnym dorobku wiedeńskiego profesora psychiatrji. Podstawowe, na lekturę także literatom polecenia godne są: „Studien über Hysterie“,

„Die Traumdeutung“ i na wstęp: „Über Psychoanalyse, Fünf Vorlesungen“. Z prac uczniów i kontynuatorów teorji Freuda, Stekla: „Die Träume der Dichter, „Dichtung und Neurose“, Ranka: „Der Künstler“ (słabsze). Z objektywnych znawców zagadnienia podświadomości choćby cytowana rzecz Löwenfelda. Pozatem informuje o ruchu freudystycznym i pokrewnych metodach (Junga i Blautera): „Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen“.

Z pełnym krytycyzmem należy czytać literacko-lekarskie rozprawy, noszące zazwyczaj na początku tytułu napis: „Eine Kindheitserinnerung...“ Wogóle strzec się przesady infantylizmu i seksualizmu![1]).

Lwów *Zenon Alexandrowicz.*

Zygmunt Krasiński: Irydion. Z wstępem i objaśnieniami Tadeusza Sinki prof. Uniwersytetu Jagiell. Kraków. Nakładem krakowskiej Spółki wydawniczej. (Bibl. Nar. I., 42). 8-vo, str. LXIV i 204.

„Irydion“ w wydaniu prof. Sinki należy do najcenniejszych publikacyj ruchliwej „Bibljoteki narodowej“. Obfity komentarz, wnikający w realia, a nie przeciążony erudycją, zbliżyć może i udostępnić to arcydzieło romantyki polskiej zarówno szerszym kołom czytelników, jak przedewszystkiem głównej konsumentce wydawnictw „Biblioteki Narodowej, młodzieży szkolnej, której przygotowanie historyczno-filozoficzne w czasach dzisiejszych wymaganiom, stawianym przez lekturę „Irydiona“, niestety zgoła nie odpowiada.

Sam tekst utworu wykazuje natomiast pewien defekt, który wydawca w nowej edycji zapewne usunie. Jak wynikałoby z „ustalenia tekstu“ (LXII—III), wydanie powinnoby być wydaniem krytycznem, tymczasem tekst jego jest rezultatem osobliwego kompromisu między znanemi wymaganiami naukowemi a względami utylitaryzmu (szkolnego?). Z jednej tedy strony wydanie nie przestrzega dzisiejszej normy ortograficznej (stale ma n. p. cmętarz), z drugiej zaś nie odtwarza właściwości ortograficznych i (ważniejszych) fonetycznych edycji I-ej, na której wedle zapewnień wydawcy się opiera. Dla przykładu przytoczę różnice, zauważone przy porównaniu z pierwodrukiem czterech stronic (88—91) edycji krakowskiej (cyfry oznaczają wiersze części II): brzemieniem słowa 96 zam. brzmieniem; nareszcie 89 zam. nareście; twego 134 zam. twojego; gdzieś 163 zam. gdzie; wyd. I ma stale: imie a nie imię; w. 105 nst. w wyd. I. wydrukowano jako

---

[1]) Myli się dr. B. twierdząc, że Freud stawia *sexus* „obok ambicji“ w życzeniach stłumionych. Zawsze *prius* u niego *libido*. Porównać: „Kleine Schriften“, j. w., str. 200, wiersz 3 od dołu.

czterowiersz, jest to bowiem początek hymnu. O ileby ktoś nie godził się nawet na rygorystyczne, choć jedynie słuszne, wymagania, stawiane wydawcom tekstów polskich przez językoznawcę (prof. K. Nitscha w „języku polskim“, VI) i upierał się przy modernizacji, winienby przeprowadzić ją nawskróś konsekwentnie. Jeśli jednak pominąć wyłuszczony defekt (czy właściwość), niepodobna tekstowi odmówić poprawności.

Utwór sam poprzedził prof. Sinko wstępem, który stał się doskonałą monografją o „Irydionie“, informującą wyczerpująco o genezie psychologicznej utworu, o jego treści historycznej i ideowej, o formie wreszcie klasycznej. Na szeroką skalę zastosował tu autor wyznania samego poety o dziele, porozrzucane dotychczas w książkach dziś wyczerpanych, czem ułatwił czytelnikowi wszechstronną ocenę utworu i dał możność kontrolowania własnych poglądów czy wniosków. Do najbardziej zajmujących kart studjum zaliczyłbym również uwagi o tle historycznem „Irydiona“, pozwalające w całej pełni odczuć wartość i piękno fikcji historycznej, przez Krasińskiego stworzonej. Nawet tam, gdzie autor referuje znane, obiegowe poglądy na „Irydjona“, przez połączenie ich w spoistą, nawskróś konsekwentnie skonstruowaną całość, nadaje im częstokroć zabarwienie nowe i pobudza do przemyślenia raz jeszcze problemów dzieła. Obok tych jednak wprowadza prof. Sinko poglądy własne, zdobywa dla nich prawo obywatelstwa. Należy tu przedewszystkiem fakt, że balladowe „dokończenie“ poematu nie jest rezultatem koncepcji późniejszej, jak to podkreślali badacze poprzedni, lecz że myśl o niem stanowi integralną część koncepcji „Irydiona“ (XVII). Dalej zaznaczyć należy interesujące zestawienie „Irydiona“ z „Ahasverusem“ Quineta, dowodzące zależności pierwszego od drugiego. Nie na tych jednak innowacjach polega wartość „wstępu“ prof. Sinki, lecz na tem, że równie jasno, przejrzyście zbudowanego studjum o „Irydionie“, oświetlającego utwór ten wszechstronnie, dotychczas nie posiadaliśmy.

Podkreślając jednak ową wszechstronność, należy zrobić jedno poważne zastrzeżenie. Jedną dziedzinę spornych problemów „Irydiona“ p. Sinko w całości niemal pominął, czem — jak to niżej wykażę — wyrządził sam sobie krzywdę. P. Sinko uległ mianowicie niebezpieczeństwu, grożącemu stale niemal uczonym o wybitnej indywidualności, w chwili gdy mówią o problemach popularnych: oświetlają je częstokroć zbyt... subjektywnie.

Indywidualność autora „Antyku Wyspiańskiego“ czy wstępu do „Iliady“ Dmochowskiego każe mu niejednokrotnie zwalczać romantyzm. Stanowisko to, w zastosowaniu do arcydzieła romantycznego właśnie, może znowuż prowadzić na manowce. Mam wrażenie, że odbiło się to właśnie na omawianem studjum. Kreśląc „schemat budowy akcji“ (XLVIII), stwierdza prof. Sinko,

że „dramat [ten] nie ma nic wspólnego z fantastycznością w rodzaju „Fausta“ Goethego czy „Kaina“ Byrona, czy nawet „Dziadów“ Mickiewicza, ale jest tragedją historyczną, a więc poniekąd(?) realistyczną“, oczywiście jeśli pominąć sceny z Masynissą. Otóż o to właśnie chodzi — autor monografji o „Irydionie“ pojął ją nazbyt subjektywnie, wyeliminował z niej mianowicie Masynissę. Wprawdzie mówi o „idei i postaci Masynissy“ (XX), o „celach i klęsce Masynissy“ (XXX), ale rozdziałki te są piętą achillesową całego studjum. Drugi z nich streszcza tylko wywody pp. Kallenbacha i Kleinera, pierwszy natomiast głosi rzeczy dziwne. Masynissa — według niego — jest wybranym przez Amfilocha „rozdmuchiwaczem chęci zemsty przy Irydionie“, a dalej (XXIII) wcieleniem „punickiej, Hannibalowskiej nienawiści do Rzymu“, gdy Irydion reprezentuje „ideę miłości ojczyzny“. Autor nie dostrzega sprzeczności między przytoczonemi tezami, a wywodem dalszym, stwierdzającym, że „nie o Grecję czy Rzym mu (Masynisse) chodzi, ale o skażenie chrześcijaństwa duchem polityki światowej, świeckiej“ (XXXI) i t. d. Gdyby chodziło tylko o zbagatelizowanie wywodów poprzedników prof. Sinki (o co posądzać go nie można, skoro lojalnie je streścił), gra nie wartaby była świeczki — należy jednak zobaczyć, jakie rezultaty praktyczne wynikły z zajętego przezeń stanowiska.

Punktem kulminacyjnym w roli Masynissy jest dialog tego demona z chórem duchów, kończący część II dramatu. Tryumfujący szatan rzuca Bogu pełne urągowiska słowa: „Wiaro, nadziejo, miłości! Trójco, która miałaś trwać na wieki, rozerwałem cię dzisiaj w sercach dzieci najukochańszych błogosławieństwa Twego. — Nie — Ty niemi nie zaludnisz spustoszałych przestrzeni, kędy wrzały niegdyś roje szczęśliwych i pięknych. Ty już nigdy takich nie dostaniesz synów! Sama zgasiłaś słońca, które były chwałą Twoją“ (str. 113). Co znaczą te dziwne słowa? Prof. Kleiner („Z. Krasiński“, I. 193) zdanie „Ty już nigdy“ i t. d. odnosił do pierwszych chrześcijan, których Masynissa na zawsze zdeprawował. Prof. Sinko natomiast objaśnia: „*zgasiłaś słońca*, wielkie państwa wschodu, Grecję i t. d.“. Któż więc zgasił te słońca? — Bóg — Trójca? — a jeśli tak, to cóż do nich Masynissie?! Jeszcze osobliwiej brzmi komentarz do dalszych słów Masynissy: „Tej nocy następców naszych poczęła się zguba“, głoszący, że owi następcy to „aniołowie, którzy zostali w niebie, a mają się zbuntować“(!!!).

Takie objaśnienia są naprawdę krzywdą, wyrządzoną własnemu, poważnemu dziełu. Bo chodzi tu o coś całkiem innego, o podstawową doktrynę demoniczną, na której Krasiński zbudował koncepcję swego szatana, doktrynę, znaną z „Raju utraconego“ Miltona. Odkładając szczegółowe wyjaśnienie całej tej, dla genezy „Irydiona“ bardzo doniosłej, sprawy do osobnego studjum, zaznaczę, że od poety angielskiego przejął Krasiński

umotywowanie stosunku szatana do Boga i konsekwentnie je w dramacie przeprowadził. Bóg mianowicie na miejsca, opuszczone przez zbuntowanych aniołów, wprowadzić zamierza ludzi; szatan Miltona paraliżuje te plany, doprowadza do grzechu człowieka pierwszego; Masynissa postępuje tak samo wobec pierwszych chrześcijan. Przytoczone powyżej słowa o „synach“ i *słońcach* dotyczą tedy tych właśnie, zbuntowanych aniołów, których *następcami* są ludzie, mianowicie sprowadzeni przez Masynissę na bezdroża pierwsi chrześcijanie.

Wogóle mówiąc o Masynissie i jego roli, należy przyjrzeć się psychologji satanizmu u Krasińskiego (że poeta istotnie posiadał w tej dziedzinie zupełnie określone poglądy, dowodzi korespondencja jego z Reevem, zwłaszcza listy z 21. list. 1831, Corr. I, 327—335, oraz z 20 grudn. 1834, tamże II, 78—82, ten ostatni wyzyskany już przez Kleinera), wówczas bowiem przestanie nas dziwić pytanie prof. Sinki (str. 171) „co Irydion może pomóc szatanowi w jego walce z Bogiem?“ Okaże się mianowicie, że Krasiński usiłował sprowadzić do pewnych wspólnych zasad Boga — szatana i człowieka; szatan jako istota, uposażona tylko intelektem, musi — w świetle tej teorji — ulec w walce z istotą równie jednolitą, ale bogatszą wewnętrznie, bo stanowiącą jedność uczucia (passion) i intelektu (sagesse); szatan tedy musi zabiegać o pomoc człowieka, istoty, obdarzonej pierwiastkami boskiemi, ale rozdwojonej wewnętrznie i dlatego uległej podszeptom złego. Pogląd ten godził się doskonale z poglądami romantyków na wartość i rolę indywiduum ludzkiego, wypływał zaś — między innemi — ze znajomości i przemyślenia utworów takich jak „Manfred“, „Kain“, „Dziady“ drezdeńskie czy „Kordjan“.

Problemy te interesowały kilka generacyj krytyków, od Ulricha do Kleinera (przegląd teoryj, usiłujących wyjaśnić rolę Masynissy zajął kilkadziesiąt stronic w monografji o Krasińskim prof. Kallenbacha), widocznie tedy muszą zawierać w sobie pewne szkopuły; pominięcie nie jest ich rozwiązaniem.

Pomijam drobniejsze szczegóły i niedomówienia bibljograficzne (uzupełnione przez prof. Chrzanowskiego w „Książce“), by raz jeszcze podkreślić wartość „Irydiona“ w opracowaniu p. Sinki, który może zdecyduje się zmienić w nowej edycji swój sposób widzenia utworu, na czem zyska prawda, a studjum nie straci.

Ant. Krzyżanowski.

Zygmunt Krasiński: Irydion. Opracował Tadeusz Sinko. J. w.

Opracowawszy w tem samem wydawnictwie dwa arcydzieła Kochanowskiego, przeszedł prof. Sinko z renesansu do romantyzmu i przystąpił do opracowania „Irydiona“. Jeżeli

uwzględnimy równoczesne niemal prace autora w zakresie filologji klasycznej, oraz inne studja literackie, jak świeżo ogłoszona rzecz „O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza“ (Kraków, 1923), wówczas musi nas zadziwiać rzutkość, energja, wszechstronność umysłu prof. Sinki.

Opracowanie „Irydjona“ nastręczało prof. Since znacznie więcej trudności, niż n. p. „Odprawa posłów greckich“. W dziele Kochanowskiego krzyżują się w sposób wyraźny i uchwytny trojakiego rodzaju żywioły: kultura klasyczna, atmosfera polityczna polska, indywidualność poety. Natomiast dzieło Krasińskiego jest bardzo złożone i osobliwe. Narodziny tego dzieła to długi proces krystalizacji, który przetwarzał wpływy najróżnorodniejsze. Tak samo i fizjognomja tego dzieła jest osobliwa i bardziej, niźli Janusowa. Prof. Sinko przystąpił do opracowania tego utworu z wielkim zapasem erudycji, zaznajomił się z dotychczasowemi wynikami krytyki i starał się o możliwie wszechstronne oświetlenie. Wstęp krytyczny prof. Sinki obejmuje siedm rozdziałów: 1) Zarodki i kiełki utworu. 2) Pisanie Irydiona. 3) Historyczne tworzywo idei. 4) Historyczne tworzywo osób i stosunków. 5) Forma utworu. 6) Dokończenie. 7) Pogłosy, sądy, studja.

Każdy z tych rozdziałów przynosi bardzo wiele ciekawych szczegółów i oświetleń. Najbardziej wyczerpująco została wyświetlona strona historyczna utworu. Dowiadujemy się, co wpłynęło na wybór czasów Heliogabala, w jaki sposób poeta go pojął. Prof. Sinko trafnie podkreśla pewną sentymentalność w jego usposobieniu i przypuszcza współudział „Sardanapala“ przy kształtowaniu się jego koncepcji. O Aleksandrze dowiadujemy się, że jest antycypacją Konstantyna W. Dla spisku Irydjona wynajduje prof. Sinko wzór w sprzysiężeniu Katyliny.

Pod względem genezy utworu, autor zestawia dokładnie i wyczerpująco dotychczasowe wyniki i wszystkie wiadomości, jakie mogą na utwór rzucić światło. Zajmuje się również nazwą bohatera, wyprowadza ją od tęczy i widzi w niej łuk, łączący Grecję z Polską. Narodziny idei „Irydiona“ łączy autor z wpływem Chateaubrianda i Ballanche'a. Tu byłbym zdania, że autor za mało akcentuje osobliwość idei, co pociąga za sobą dalsze niedostatki. Uświadomiwszy sobie osobliwość idei Krasińskiego w całej pełni, łatwiej zrozumiemy jej genezę. Łączy się ona z „Konradem Wallenrodem“ i młodzieńczemi marzeniami poety. Na te ostatnie prof. Sinko częściowo zwrócił uwagę. Jednak w młodości poeta gorzał nie tylko żądzą zemsty, ale i pragnieniem sławy. Pragnienie sławy było naturalne u młodzieńca, który wyrastał pod urokiem świetnych, napoleońskich tradycyj. Z tem marzeniem młodości rozstawał się poeta już w „Nieboskiej“, gdy potępił u Henryka żądzę sławy. W „Irydjonie“ miał się rozstać z marzeniem drugiem, miał złożyć ofiarę z pragnienia satysfakcji na znienawidzonym wrogu. Byłoby

rzeczą błędną mniemać, że poeta dochodził do takich poświęceń przez przesłanki etyczne tylko lub logiczne. Post festum mogło mu przynosić pewną ulgę poczucie wyższości moralnej, sama idea jednak rodziła się pod wpływem czynników psychologicznych. Ambitnego młodzieńca, rwącego się na mocy rodowego atawizmu do hetmaństwa i buławy, wypadki brutalnie zepchnęły z drogi. Krasiński już w Warszawie znalazł się poza społeczeństwem, a potem przyszła hańba ojca i t. d. W takich warunkach myśl poety musiała pójść na manowce i przejawić się w formach osobliwych. Ówczesny idealizm filozoficzny podał mu pomocną rękę. Krasiński zachwyca się przed Reevem zdaniem Chateaubrianda, iż Bóg posyła na ziemię dwa rodzaje wysłańców: jednych na karę i tym usuwa przeszkody, drugich na zbawienie ludzkości i tym wyznacza drogę ciernistą. Tak zrozumiał Krasiński własne ciernie, więc począł głosić narodowi osobliwą ewangelję. Z tego psychologicznego stanowiska wymaga również uzupełnienia to, co prof. Sinko mówi o Krasińskiego pojęciu fatalności. Krasiński mógł fatalizm dziejów identyfikować z szatanem, nas jednak nie zwalnia to od obowiązku, by odgraniczyć rzeczywistość od urojenia.

Mówi Krasiński, że fatum to „rozum nieubłagany świata“. Z nowoczesnego punktu widzenia jest to dla nas tyle, co determinizm dziejowy. Temu fatalizmowi przeciwstawia poeta opatrzność, czyli swoje historjozoficzne pomysły. Nie można z tego czynić poecie zarzutu, ale z tych pomysłów nie można czynić kamienia węgielnego ewangelji narodowej, jak to robiła szkoła Tarnowskiego. W determinizmie dziejowym i koniecznościach państwowych widzieć szatana tylko, znaczy tracić wszelki realny grunt pod nogami. Dla osobliwych pomysłów Krasińskiego możemy być wyrozumiali, ale musimy je brać *cum grano salis*. Jak dotąd, o ile wiem, tylko Kaczkowski w „Tece Nieczui“ miał odwagę powiedzieć, że Krasiński nie rozumiał „rozumu, na którym świat stoi“.

Zatrzymałem się nad tym punktem dłużej, bo w opracowaniu prof. Sinki nie uwydatnia się należycie osobliwość idei „Irydiona“ i jej psychologicznie anormalne podłoże.

Również forma utworu została potraktowana nieco pobieżnie. Autor ogólnie podkreśla chłód akademicki i styl patetyczny, wprowadzający jednostajność. Tymczasem natura i oryginalność kompozycji nasuwa ciekawy problem estetyczno-psychologiczny. W pewien sposób oddziałać mogła romantyczna swoboda w użyciu form. Nadto jednak mógł wchodzić w grę nastrój psychiczny, który skłaniał poetę do upraszczania trudności technicznych. Ileżby zyskał utwór na werwie dramatycznej, gdyby wstęp w formie misternej kompozycji znalazł się w ramach dramatu? Poeta starał się ten brak uzupełnić rzeźbieniem poszczególnych części. Praca Krasińskiego nad „Irydionem“ przypomina mi opisany przez Witkiewicza sposób

tworzenia Aleksandra Gierymskiego. Dalej za mało łaski znalazły u prof. Sinki eteryczne postacie kobiece. Pod względem estetycznym i psychologicznym przypominają nam one kobiety Chateaubrianda, jak Atalę, co pochodzi nie z naśladownictwa, lecz analogicznego nastroju twórczego obu poetów. Osobliwością ich jest charakter wizyjny. Nie są to postacie zaobserwowane, oglądane trzeźwemi oczyma, lecz żyją w duszy i na papier dostały się z zachowaniem całej ich psychologicznej prawdy wizyjnej.

To samo możnaby zauważyć w objaśnieniach. Są one bardzo obfite, cenne, zawierają wiele bardzo bystrych spostrzeżeń, ale przeważa w nich charakter filologiczno-gramatyczny.

Opracowanie prof. Sinki jest bezsprzecznie cennym nabytkiem, który wzbogaca literaturę przedmiotu. Każdy może odczytać je z przyjemnością, nauczyciel znajdzie w niem dużą pomoc, a następni badacze Krasińskiego wiele wskazówek. Trudność przedmiotu nie pozwoliła dać prof. Since zupełnej syntezy. Z dotychczasowych opracowań najsilniejszy i najpiękniejszy pogląd na całość daje opracowanie Tarnowskiego. Jest to studjum ściśle organiczne, skoncentrowane, starające się dać w teorji pewien równoważnik artystycznych walorów dzieła i odsłonić jego wewnętrzny mechanizm. Piękna synteza w opracowaniu Tarnowskiego została jednak okupiona innemi niedostatkami. Opracowanie prof. Sinki jest wszechstronniejsze, bardziej objektywne, z tych jednak względów traci z oczu całość i nie odtwarza należycie zasadniczej fizjognomji dzieła Krasińskiego. Można się jednak spodziewać, że bliższe zżycie się autora z dziełem i twórcą pozwoli mu w przyszłości uzyskać tę równowagę, koncentrację i perspektywę, która opracowanie oddali od dzisiejszej formy zbioru szczegółów, a zbliży do pełnej syntezy.

Cieszyn. *Henryk Życzyński.*

Zygmunt Szweykowski: Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego. Warszawa, 1922. (Studja z zakresu historji literatury polskiej, Nr. 1), 8°, str. IX+332.

Wszechstronna znajomość przedmiotu, świetne oczytanie w dawniejszej produkcji powieściowej polskiej i obcej, zdolność analityczna i konstruktywna, dar nie tylko dostrzegania zagadnień, ale i ujmowania i ich szerokiego oświetlania, ogromna dokładność, sumienność, rzetelność pracy — oto pierwszorzędne zalety tej niepowszedniej monografji. Autor, dotychczas szerszym kołom naukowym nieznany, wstąpił na arenę badań historyczno-literackich nie jako giermek, ale jako rycerz w pełnej zbroi, umiejący nią władać nie byle jak. Nie tylko przezwyciężył trudności istotnie znaczne (rozległość materjału), lecz dał wzór, jak pewne typy problemów ujmować.

Cel swego studjum określił na stronie VII. Jest nim „oświetlenie powieściopisarskiej twórczości H. Rzewuskiego, oraz wykazanie roli, jaką twórczość ta odegrała w dziejach polskiej powieści historycznej“. Co zaś przez oświetlenie twórczości należy rozumieć, wynika z toku wywodów: na czoło ich wysuwa się zawsze podłoże genetyczne, porównawcze i artyzm. Gdy o podłoże jednak chodzi, pewne zagadnienia autor usuwa, w szczególności nie śledzi ustosunkowania się pisarza do prądów społecznych, politycznych i religijnych i ich źródeł (Bonald, de Maistre). Czyni to celowo, świadomie, jak również celowo nie rozstrzyga stosunku osnowy historycznej romansów do faktów dziejowych, rezygnując zgóry z wniosków, do jakich na podstawie badań, podjętych w tym kierunku, możnaby dotrzeć. Spierać się z autorem o wprowadzenie wskazanych ograniczeń nie mam zamiaru — zwłaszcza, że to, co zamierzył wykonać, wykonał znakomicie — sądzę jednak, że szczegółowe badania nad wspomnianemi problemami zdolne będą jeszcze rzucić nieco światła na związki, łączące Rzewuskiego jako „myśliciela“ (nie artystę) z Zachodem — a myślicielem chce on być i w romansach — jako też na kwestję przedmiotowości w jego powieściach. To bowiem, co powiedziano o tem dotychczas (Chmieowski), nie wystarcza.

Układ monografji jest niezmiernie jasny, przejrzysty. Najpierw daje autor (w rozdziale I) przegląd dawniejszej produkcji romansowej polskiej, począwszy od „Dwu Sieciechów“ i „Jana z Tęczyna“, które to powieści poczytuje — z wszelką słusznością — za „punkt wyjścia dwu rodzajów romansu historycznego w Polsce“: powieści-pamiętnika i powieści typu Scotta. Wskazuje, jak te typy kształciły się, jak poszczególni autorowie rozwiązywali pewne zagadnienia konstrukcyjne i innego rodzaju (środowisko, charaktery), jak w „Panu Tadeuszu“, „w mistrzowsko przekomponowanych ramach Scotta“, zrealizują się „wszystkie dążenia i postulaty naszego romansu historycznego“ t. j. „pełne charakteru i prawdy historycznej życie szlachty polskiej“ i „syntetyczny obraz środowiska“. Zkolei rozpatruje romans na emigracji (za jeden z wielkich tryumfów Czajkowskiego, któremu zresztą drogę wskazał Mickiewicz, poczytuje konstruowanie całości), określa istotną rolę Kraszewskiego: zerwanie z konwencjonalizmem, Magnuszewskiego: wprowadzenie czynnika historjozoficznego, bierze pod uwagę znaczenie teoretycznych wskazań i postulatów Grabowskiego (odtwarzanie zbiorowej twórczości narodu, narodowy indywidualizm kolekcyjny), rozważa znaczenie pamiętnikarstwa i budzącego się sentymentu dla wieku ośmnastego. W ten sposób uzyskuje podłoże dla rozwinięcia obrazu twórczości Rzewuskiego, którego „Pamiątkom Soplicy“ poświęca rozdział następny.

Jest to jeden z najlepszych rozdziałów w tej cennej mo-

nografji. Stosunkiem do faktów dziejowych [1]) nie zajął się autor i tutaj — problem ten, jak wiemy, usunął ze swych roztrząsań — ale zato doskonale uwydatnił znaczenie „Pamiątek“ jako pierwszego, w romansie, obrazu środowiska zupełnie odrębnego od współczesności, jako najpełniejszego do r. 1839 — znów w romansie — objawu objektywizmu, jako dzieła sztuki, w którem święci tryumf technika narratorska z wiernem założeniu zachowaniem swoistej psychiki narratora. Ujawnił też podstawy techniki kompozycyjnej „Pamiątek“ (życiorys, kronika, dramatyczna anegdota), rozpatrzył istotę nastroju humorystycznego dzieła, omówił głosy krytyki współczesnej. Rozdział ten pogłębia znacznie wyniki studjum Chmielowskiego i wznosi „Pamiątki“ ponownie na przynależne im wyżyny. Podjęte badania porównawcze nie zawsze doprowadziły autora do rezultatów bezspornych: pewne pokrewieństwo ze szkicami Irvinga nie daje niezbitej pewności związków genetycznych — są one tylko wysoce prawdopodobne. W każdym razie — co zresztą autor na str. 79 w odsyłaczu podkreśla — prymitywność opowiadania, tworząca główny czar „Pamiątek“, nie jest u Irvinga zagadnieniem artystycznem. Pewniejsze niż z Irvingiem, owszem pewne najzupełniej, są związki z typem wscottowskim.

Do bardzo dobrych części monografji należy również rozdział, poświęcony „Listopadowi“. Rzewuski w dziele tem obszedł się z historją nieco poufale, nieco stronniczo, nieco dowolnie. Naginał ją częściowo do swej historjozofji, zwłaszcza tej z parteru, jak współcześni nazwali przypiski. Nawet uwierzytelniania plotek się nie wyrzekł (o ks. Izabeli Czartoryskiej), a sprawę zamachu na króla i jego następstw przedstawił tak, jak mu to było potrzebne dla względów artystycznych i ideowych, przekształcając fakty, uśmiercając Michała Strawińskiego (sprawcy zamachu było istotnie na imię Stanisław), każąc uwięzić bohatera powieści rodzonemu jego bratu (na czele chorągwi królewskiej naprawdę stał Kokcej i on pośpieszył na pomoc królowi). Fakty, niemiłe sobie ze względu na krzewioną ideologję, przemilczał. [2]) Zgodnie z punktem wyjścia i z celem, do którego zmierzał Szweykowski, podobnie jak przy omawianiu „Pamiątek“, sprawom tym nie poświęcił uwagi, ani badań w tym kierunku nie podejmował. Przedmiotem studjum, obok zagadnień genetycznych, pozostały znamiona twórczości pisarza, o ile ujawniają się w dziele, podjęte na szerokiem tle porównawczem, ze stale przyświecającą myślą: jaka jest rola dzieła w rozwoju romansu historycznego w Polsce.

Rozpatrując genezę typu, autor wielkie znaczenie przypi-

---

[1]) Porówn. w Athenaeum Kraszewskiego, 1845, z. 6, 1846, z. 2, artykuł Wady (St. Rejtana), prostujący sporo odchyleń w „Pamiątkach“ od rzeczywistości. O czem i u Chmielowskiego.

[2]) Piszę o tem we wstępie do „Listopada“ w wydaniu Bibljoteki narodowej.

suje wywodom teoretycznym Grabowskiego (uwydatnione przez autora „Literatury i Krytyki“ przeciwstawienie dwu społeczeństw u Russa). W koncepcji „Listopada“ widzi splot dwu oddziaływań: Russa właśnie i Waltera Scotta, wskazując mimochodem, przy oświetlaniu tej tezy, echa lektury innych także autorów. Przy śledzeniu związków, łączących „Listopad“ z „Nową Heloizą“, zajmuje autora nadewszystko technika kontrastu i żywioł konstrukcyjny, nie pomija jednak ideologji „Listopada“ i „Lettres des deux amants“, jako też typu obu romansów. Wytyczając zakres wspólności ze Scottem, podkreśla znów głównie analogje w technice, ale zwraca również uwagę na zgodność pewnych motywów. Na chwilę zatrzymuje się przy reminiscencjach, zresztą drobnych. Pozwolę sobie poddać rozwadze jeszcze pewne kwestje. Więc w zakresie nastroju: zasadnicze ujęcie humorystyczne u Scotta i w „Listopadzie“, w zakresie techniki: różnorodne sfery wprowadzane pokolei, w zakresie motywów: wojna domowa, walka przeciw narzuconemu, nieznanemu przez część narodu władcy, motyw zabawnego sporu, biegnącego równolegle z akcją lub z częścią akcji („szermy duchowne“ w „Listopadzie“, spór teologiczny między Holdenougheem a Rochecliffe-Albanym w „Woodstock“), że pominiemy motywy już w owych czasach konwencjonalne, jak np. poszukiwanie zaginionego w przebraniu, z prowenjencją dawniejszą, choć przez Scotta ulubione. Urocza para szynkarska rolą artystyczną wobec całości przypomina chyba również drugorzędne, charakterystyczne postaci w. scottowskie, choć — o ile weźmiemy pod uwagę stylizację — pokrewieństwo jej z typami dickensowskiemi jest również widoczne. To jednak drobne szczegóły, nie prostujące ani osłabiające wytrawnych wywodów autora.

Jak wspomniano, autor nie ogranicza się rozpatrzeniem wymienionych zagadnień na tle porównawczem, ale sięga w głąb, przeprowadza bardzo dokładną analizę estetyczną powieści. Znaczenie „Listopada“ upatruje w tem, że pierwszy to w Polsce romans historyczny, rozsnuty na tle walki, wynikającej z podłoża różnic kulturalnych, z równoczesnem dobyciem konfliktów życia rodzinnego i politycznego, z silnym podkładem psychologicznym. Stopione tu trzy typy romansu: historycznego, społecznego i sentymentalnego. Rozmach epopeiczny bez uwieńczenia zamierzeń skutkiem. Powodem jednak nie dociągnięcia struny była może nie tylko pewna ciasnota w ujęciu syntezy społecznej tudzież jednostronność i rozpierająca się — także poza „parterem“ — dydaktyka, ale i pokutujący w Rzewuskim za błogosławione winy „Pamiątek“ duch gawędziarza, nie dozwalający mu odpowiednio się skupić. Mniejsza jednak o to, dlaczego jest tak, a nie inaczej, prawdą niezbitą pozostanie, że jest tak właśnie, jak autor monografji twierdzi. To pewna, że pomimo licznych głosów krytyki historyczno-literackiej o „Li-

stopadzie“ nikt o powieści tej nie dał nam rzeczy tak cennej, tak szeroko ujętej i tak wyczerpującej, jak Szweykowski.

Z podkreślenia wartości rozdziału, poświęconego „Listopadowi“, nie wynika jednak, bym miał zamiar ujmować znaczenia rozdziałom następnym. Ważkość ich zmniejsza się o tyle, o ile maleje doniosłość zjawisk, któremi się monografja zajmuje, ale wyniki są w dalszym ciągu cenne w całem tego słowa znaczeniu. Przedewszystkiem dzięki temu, że autor nigdy nie schodzi z gruntu porównawczego, także jednak i z tej przyczyny, że wgłębia się w intencje twórcze pisarza, a nie usuwa na bok zagadnień natury estetycznej. W każdym romansie po „Listopadzie“ dostrzega wypadkową dążności artystycznych i celów ideowych Rzewuskiego, biorąc jednak równocześnie pod uwagę rodzaj talentu i jego słabnięcie. Dążności artystyczne i cele ideowe — a ostatnie wiodą za sobą całą drużynę środków dydaktycznych — nie harmonizują z sobą, powstają rozdźwięki. Pod działaniem teorji Grabowskiego — jak autor nie bez podstaw przypuszcza — zbliża się Rzewuski coraz bardziej do techniki Scotta, pragnie atoli nadać jej piętno narodowe, zasilić romans historyczny o pierwiastkach scottowskich żywiołem pamiętnikarskim; ale że nie wyrzeka się przytem tendencji, sprzecznej z barwą typu, tworzy dzieła o charakterze niejednolitym.

Źródłem tendencji będzie w „Zamku Krakowskim“ i dawny punkt widzenia, ujawniony w „Listopadzie“ (stanowisko wobec starcia się cywilizacji rodzimej i obcej), i chęć walki z romantyzmem francuskim, stającym w obronie jednostki w konflikcie ze społeczeństwem; przyczem oba konflikty stworzą splot wspólny: bohater utworu będzie i przedstawicielem prądów, obcych przekazom przeszłości narodowej, i „indywidualistą“. Do rozwinięcia problemu posłuży się Rzewuski fabułą tradycyjną, zespołem fabuły „Listopada“ i romansów Scotta, wprowadzając jednakże obecnie więcej, niż dawniej, motywów scottowskich; charaktery osób natomiast wynikną z przesłanek i wniosków ideowych. Tak powstanie romans „historyczny“ o znamionach swoistych, *ad usum* zarówno miłośników fabuły jak i spragnionych światła nauki, jedynie nie dla miłośników dzieł o rzetelnej wartości artystycznej.

Jeszcze bardziej zbliżył się Rzewuski do Scotta w „Adamie Śmigielskim“. I znów nie „przypadek“ to, nie bezświadome uleganie czarowi kompozycyj mistrza, lecz wynik chęci wyrozumowanej. Zagadnienie ustrojowe zasadnicze: to postulat uproszczenia akcji, intrygi, intryg, słowem tych wszystkich czynników, które pod piórem autora „Waverleya“ rozpętywały się w burzę pomysłów, tworząc czasem kłębowisko, aż niepokojące czytelnika. Genjalnie rozwiązał ten problem „uproszczenia“ Mickiewicz w „Panu Tadeuszu“: nie ograniczając ilości typowych wątków, wiążąc je razem, doprowadzając do konfliktów, odjął

im jednak znaczenie zbyt pobudliwe przez stępienie ostrza starć, przez zmniejszenie liczby węzłów i napięć, przez szerokie, niezmiernie barwne malowidło środowiska, przez zasadniczą — z małemi odchyleniami — barwę humorystyczną. Owoc to intuicji i świadomego artyzmu. Tchnienie „Pana Tadeusza“ oddziaływało na Rzewuskiego już podczas pisania „Listopada“, obecnie zbliżył się autor znów do tego arcytworu. W tem mianowicie znaczeniu, że nie tylko podjął problem „uproszczenia“ — zbytniego niestety — techniki kompozycyjnej scottowskiej, ale także poddawać się począł, jak ongiś, urokowi materjału artystycznego, począł na nowo współżyć z kreacjami, które ujrzał w wyobraźni, i z środowiskiem — zmieniając swój subjektywny stosunek do tworzywa. Tendencja i polemika nie znikły, ale przestały wołać wielkim głosem; tendencji i polemiki dopatrzymy — wiedzeni ręką autora monografji — w określeniu charakteru i wyznaczeniu roli uczuć miłosnych. Antyteza to stanowiska „szalonej“ literatury francuskiej.

Rozdział piąty poświęcił autor pozostałym utworom powieściowym Rzewuskiego. To, co powiedział o „Nie-bajkach“, wypadnie chyba w cytacie powtórzyć. Rzewuski nie wnosi tu „ani jednego nowego lub samodzielnie odczutego motywu: zarówno szkatułkowa technika „Nie-bajek“, jak kompozycja, tematy, oraz sposób ich ujęcia, to wszystko szablon i pstrokata mozajka wpływów, począwszy od cudownych i alegorycznych „contes“ XVIII w. do ballad ludowych, do twórczości wreszcie Potockiego i Hoffmanna“. Ale doba tworzenia „Nie-bajek“, choć martwa, jest w pewnem znaczeniu dobą dla Rzewuskiego płodną: spoufali się on w niej z motywami senzacji i demonizmu i nauczy się niemi posługiwać w określonym celu. Pobudką zaś do swobodnego wprowadzania różnorodnych motywów był mu może istotnie romans Dickensa i Kraszewskiego. Wysoce zajmujące są w monografji zestawienia techniki autora „Starej Baśni“ z okresu „Zygmuntowskich czasów“ i autora „Listopada“ z doby „Rycerza Lizdejki“, jakkolwiek autor zaznacza, że rodzaj twórczości obu pisarzy odpowiada w onej chwili zarowno ówczesnym prądom w Polsce, jak i typowi uzdolnień Kraszewskiego i Rzewuskiego. Ideologja dawna przetrwała („Rycerz Lizdejko“), ale do wyżyn dawniejszych coraz dalej. Zawodzi artyzm: bije w oczy nieumiejętność posługiwania się momentami grozy. Zwrot korzystny — w zakresie artyzmu — ujawni się dopiero w „Zaporożcu“, powieści o charakterze romansu przygód, stworzonej pod silnem oddziaływaniem W. Scotta i Dumasa. Na plan pierwszy, wprost odwrotnie jak w „Listopadzie“, wybije się akcja. Uwieńczenie to konsekwentnej dążności, która da się dostrzec począwszy od „Zamku krakowskiego“, a równocześnie akt rezygnacji z roli wodza narodu, wołającego dotąd stale: *in hoc signo!...* Bo rola ta

według autora monografji była tylko nałożoną maską, a Rzewuski w gruncie rzeczy był sceptykiem nie mniejszym od Ludwika Strawińskiego. Zagadnienie to niezmiernie nęcące — powrócą do niego badacze z pewnością — a nie błahe bynajmniej. Łączy się z niem bowiem kwestja: z czem mamy do czynienia u Rzewuskiego, z reprodukcją własnych przeżyć, czy z umiejętnem wczuwaniem się w cudzą psychikę, zatem kwestja ustalenia typu zdolności twórczych. Nie da się zaprzeczyć, że autor zdołał obudzić wiarę w wysokie prawdopodobieństwo swej hypotezy, tem bardziej, iż przeświadczenie Rzewuskiego o roli fatalizmu odsłoniło się nie tylko w „Zaporożcu", ale już w „Listopadzie" (nawet przy podobnej inscenizacji wypadków: niedojście do wyjazdu Skoropadskiego i Ludwika z winy niezależnych od obu powodów, wiodące do katastrof).

Całość ujmuje autor w rozdziale ostatnim (VI). Powraca raz jeszcze do stosunku Rzewuskiego do własnej jego twórczości, podkreślając dysonans stały niemal, wynik ścierania się dążności artystycznych i dydaktycznych, co wpływa też na stosunek autora do kreacyj i do środowiska. Szczęściem nierzadko nad doktryną bierze górę realizm i wówczas tryumfuje artysta. Na niejednolitość wyrazu dzieł Rzewuskiego wpływa również — według autora — wyodrębnianie się trzech pierwiastków: więc prócz dydaktyki także humoru i sceptycyzmu. Na to zgoda, z przydatkiem, że czynnik trzeci ujawnia się wyjątkowo tylko i — tu dzielę się wrażeniami własnemi — jest ostatecznie zobjektywizowany.

Kończy monografję przegląd typów (szlacheckich osiadłych na roli, wojskowych i prawniczych, sylwetek księży, służby, karczmarzy, postaci kobiecych) i środowisk (bardzo dobre, trafne uwagi o różnicy stosunku do środowiska kozackiego u Rzewuskiego i Czajkowskiego), wreszcie rzut oka na linję rozwoju talentu pisarza i środków pisarskich. Charakterystyczny jej przebieg łączy autor, jak to już zresztą wiemy, z oddziaływaniem teoryj Grabowskiego. Nie podając samej tezy w wątpliwość, sądzę jednak, że znaczenie tego wpływu należałoby nieco zacieśnić. Grabowski dopomagał z pewnością Rzewuskiemu w szukaniu dróg, ale Rzewuski wstępował na nie dlatego, że jego słabiejący talent i wyczerpująca się inwencja oglądały się za oparciem i znachodziły je w posługiwaniu się coraz wydatniejszemi środkami technicznemi, zdolnemi oddziaływać na czytelnika swą efektownością. Słowem i Rzewuski, jak jego bohaterowie, uległ sile „fatalizmu".

Taki jest plon monografji. Wyniki badań autora przedstawiłem z możliwą zwięzłością, nie wspominając o tem, co w dziele mieści się na planie drugim, nie czyniąc wzmianki o uwagach rozsianych w odsyłaczach, nierzadko bardzo instruktywnych. Te uwagi staną się z pewnością podnietą do szczegółowych studjów nad romansem w Polsce — może dla

samego autora. Szweykowski jest bowiem erudytem, ale erudycji swej umie nakładać hamulec. Czasem tylko szkoda mu nie podzielić się z czytelnikiem jakąś myślą, i tak często powstaje przypisek. To też dzięki erudycji również monografja jego jest z pośród studjów, poświęconych rozwojowi naszego romansopisarstwa, jednem z najszacowniejszych, oświetla wszechstronnie nie tylko twórczość Rzewuskiego, ale wzbogaca wiedzę naszą również o produkcji powieściowej polskiej współczesnej Rzewuskiemu i wcześniejszej.

Czy jest to monografja o Rzewuskim? Oczywiście nie. Dzieło to — poświęcone „powieściom historycznym H. Rzewuskiego". Ani „Mieszaninami" ani „Teofrastem" ani innemi pismami autora „Listopada" Szweykowski się nie zajmuje, a jeśli wspomina o nich, to tylko przygodnie, o ile mu to potrzebne do rozsnucia pewnych zagadnień. Pole więc do badań nad Rzewuskim jako nad politykiem, historjozofem, „wodzem narodu" — nieuznawanym zresztą nigdy przez ogół Bogu dzięki — szerokie i otwarte, ale o Rzewuskim jako o artyście niewiele już chyba nowego powiedzą badacze późniejsi. To pewna, że będą musieli się liczyć z każdem spostrzeżeniem, z każdem słowem Szweykowskiego, bo każde zdanie ma tu znaczenie i uzasadnienie. Nic w monografji — mimo że autor umie „współżyć" z twórcą i w piękno się wczuwać — z polotów wrażeniowca, z taniego rozmachu literackiego, z wdzięcznej okrągłości zdań. Ścisłość i konsekwentne przeprowadzenie każdej tezy, praca badacza, czującego odpowiedzialność za to, co daje. To też książka jego nie stanie się strawą „szerokich warstw inteligentnych", ale warstwy mniej szerokie będą za nią autorowi najszczerzej wdzięczne.

Lwów. *Konstanty Wojciechowski.*

V. WSPOMNIENIA POŚMIERTNE.

Ś. p. Jan Bołoz Antoniewicz.

Z rodu twórców był Jan Bołoz Antoniewicz, nie z rodu „pracowników zasłużonych" — i gdy bujności temperamentu swego, napół wschodniego, napół staroszlacheckiego, magnackiego dawał folgę, miał czasem dla „zasłużonego pracownika" uśmieszek wielkopańskiej, dobrotliwej pobłażliwości, chociaż ogrom pracy tkwił w bogatej, wiecznie młodzieńczej treści jego życia i chociaż niemało zasług zdobył tą pracą. Z rodu budzicieli był, z tych, którzy promieniują drgającemi falami odczucia wartości wielkich, z tych, co wolą pobudkę nieść, niż wskazówkę, wolą rozpalać i porywać, niż przekonywać, wolą natchnienie dawać, niż pouczenie — nie z tych, którzy systematycznie inwentaryzują i klasyfikują dorobek kulturalny; a przecież zinwentaryzowanie dorobku sztuki polskiej stanowiło jeden z najważniejszych jego czynów. Więc niechaj na tle tej paradoksalności pozornej nie wyda się paradoksem stwierdzenie prawdy, że ów reprezentant najwyższej kultury estetycznej, stworzony na wielkiego, wykwintnego mecenasa sztuki, ów pisarz-impresjonista i zarazem uczony o wiedzy zadziwiającej był i czuł się zawsze filologiem. Wszakże bronił namiętnie poglądu, że historja sztuki jest częścią filologji jako nauki o życiu duchowem, utrwalonem w dziełach formalnie skończonych, zmysłami uchwytnych, że tak samo, z tego samego stanowiska i metodą pokrewną bada obrazy, rzeźby i budowle, jak filolog bada teksty [1]).

Od filologji zaczął prof. Antoniewicz: wszedł w świat naukowy jako germanista ze szkoły Michała Bernaysa, w Monachjum zacieśniając coraz bardziej węzły, które łączyły go z nauką i sztuką. Tytuł doktorski zdobyła mu w r. 1880 rozprawa „Über die Entstehung des Schillerischen Demetrius", owoc badań skrupulatnych i entuzjazmu; autor jej uwydatniał

[1]) J. Bołoz Antoniewicz, Historja, filologja i historja sztuki. „Eos", III, str. 129—160, — i osobna odbitka. Lwów, 1897.

związek organiczny „Demetriusa“ z całą ostatnią epoką twórczości poety, wskazywał w „Warbecku“ fazę poprzednią pomysłu, z „Edypem Królem“ zestawiał technikę, podkreślał nowożytne ujęcie problematu etycznego, wreszcie szczegółowo a bystro ustalał i odtwarzał stadja różne w pracy Schillera nad ostatniem dziełem, przerwanem przez śmierć [1]). W lat kilka później trwale zapisał się w dziejach badań nad literaturą niemiecką przez swe wydanie pism estetycznych i dramaturgicznych Jana Eljasza Schlegla [2]).

W okresie przygotowawczym odradzającej się poezji, który obejmuje w Niemczech czasy od wystąpienia Gottscheda do pierwszych pieśni „Mesjady“ Klopstocka, Jan Eljasz Schlegel, stryj wodzów romantyki, góruje nad innymi wyrazistością i szlachetnością fizjognomji autorskiej. Nazwano go poprzednikiem Lessinga. Że był nim nie tylko jako dramaturg, lecz i jako estetyk, to właśnie wykazał Antoniewicz w wyczerpującym, monograficznym wstępie do jego pism, wydanych ze skrupulatnością filologiczną, jakiejby sam Bernays z pewnością nie prześcignął. Uznano też germanistę-Polaka za doskonałego znawcę J. S. Schlegla, czego stwierdzeniem był fakt, że jemu powierzono napisanie artykułu o tym autorze w klasycznem dziele biografistyki niemieckiej, w „Allgemeine Deutsche Biographie“.

Studjum Antoniewicza stanowi jedno z podstawowych uzupełnień w stosunku do dzieła Danzla, który pierwszy rzucił jasne światło naukowe na Gottscheda i jego epokę, na walkę partji gottschedowskiej z krytykami szwajcarskimi [3]). Gdyby nie znamienna rozległość horyzontów, trudnoby wyczuć indywidualność przyszłego historyka sztuki polskiej w tej wzorowej pod względem metodycznym rozprawie. Czy ustala autorstwo przedmowy do przekładu „Samochwała“ (Le glorieux) Destouchesa, czy bada wpływy i filjacje, czy wyjaśnia znaczenie idei oryginalnych — włada zarówno bystrość, jak ostrożność i objektywizm sądów, z których każdy ma bezwzględne, ścisłe uzasadnienie. Imponuje gruntowność i erudycja. Badacz zapoznał się z całem piśmiennictwem epoki gottschedowskiej — co wobec jałowości jej tworów niemałą było ze strony Antoniewicza ofiarą — i z niemniejszą dokładnością przestudjował różnych estetyków i krytyków francuskich. To mu pozwoliło odkryć źródła poglądów Schlegla u zapomnianych teoretyków francuskich: Abbé Fraguiera i Abbé Vatry’ego; związał przytem pewne jego idee z Corneillem i oświetlił jasno przejęcie się

[1]) Dysertację tę znam z rękopisu, będącego w posiadaniu rodziny ś. p. prof. Antoniewicza.

[2]) J. E. Schlegels Aesthetische und dramaturgische Schriften. Heilbronn, 1887 (Deutsche Litteraturdenkmale des 18 und 19 Jh. Tom 26).

[3]) Danzel, Gottsched und seine Zeit. Lipsk, 1848. O Gottschedzie pisał również M. Bernays.

metodą filozoficzną Chrystjana Wolffa. Wynikiem zaś głównym jest uznanie J. E. Schlegla za pierwszego estetyka niemieckiego, który umiał zespolić aprioryzm teorji z badaniem empirycznem, jak to w znacznie świetniejszy sposób uczyni potem Lessing.

Może objektywność rozprawy stąd płynęła, że pisarz badany, mimo wszystko nie należał do tych, o których Antoniewicz mówił z błyskiem w oku, z akcentem umiłowania gorącego w słowie. Tak mówić począł niebawem o Krasińskim, gdy w r. 1889 zajął się „Ostatnim", a w r. 1890 na drugim Zjeździe historyków polskich przyniósł rewelacje o młodzieńczych utworach autora „Nie-Boskiej Komedji".

Tak — rewelacje. Bo na wiosnę tego roku — dzięki stosunkom, jakie łączyły go z koryfeuszami ówczesnej kultury europejskiej — otrzymał od angielskiego męża stanu, który przed półwiekiem był przyjacielem poety, od Henryka Reeve'a, kopje manuskryptów literackich Krasińskiego. Rozentuzjazmowany, rzucił się do czasopism polskich z lat młodości Zygmunta i do roczników genewskiej „Bibliothèque universelle" i wydobył z nich kilkanaście utworów — m. i. „Sen Elżbiety Pileckiej" — które przypisał autorowi „Irydjona".

Utworów tych nie wydał; dwa wyjątki tylko pomieścił w rozprawie o „Młodości Krasińskiego" [1]), osobno zaś ogłosił „Le Souvenir" i „Stances" [2]); ogół czytelników dopiero znacznie później z listów do Reeve'a i z edycyj dzieł poznał ową twórczość młodzieńczą. Ale jej odkrycie pozostanie zasługą Antoniewicza. Z tych zaś kilkunastu utworów, które na podstawie badań swoich przyznał młodziutkiemu poecie, większość okazała się bezwzględnie własnością Krasińskiego; nowe materjały potwierdziły prawdziwość hipotez bystrych; dwa tylko artykuły podróżnicze odpadły, co zresztą i sam prof. Antoniewicz uznał w r. 1911; trzy pozycje uważać należy za sporne, chociaż wydanie jubileuszowe pomieściło je bez zastrzeżeń.

Ze studjów nad epoką genewską w życiu i twórczości poety poprzednio już wyrosła rozprawa na temat „Ostatniego" [3]). Cechująca prof. Antoniewicza skłonność do hipotez śmiałych, na intuicji i znawstwie opartych, i umiłowanie tych hipotez ton daje analizie i rozważaniom, z których wynika odróżnienie w „Ostatnim" dwu warstw — poematu pierwotnego i dodatków z okresu ogłoszenia go drukiem; powstanie części pierwotnej przeniósł badacz na rok 1832. Dzisiaj kwestję rozwiązał ustęp z listów, nieznanych przed laty: Krasiński wyraźnie pisze Delfinie Potockiej w r. 1847, że powrócił do wiersza o więzieniu, zaczętego w Rzymie 1840. Zasadnicza więc teza — o dwu war-

---

[1]) Młodość Krasińskiego. Próba syntezy. W Krakowie, 1891.

[2]) Z nieznanych utworów Z. Krasińskiego. We Lwowie, 1890.

[3]) „Ostatni" Krasińskiego. (Odbitka z „Kwartalnika historycznego", rocznik III. zesz. III). We Lwowie, 1889.

stwach w utworze — została potwierdzona; jakkolwiek zaś data uległa sprostowaniu, to przecież dowód, że motywy „Ostatniego“ tkwiły już w bolesnych przeżyciach genewskich, nie stracił znaczenia. Bo Antoniewicz należał do tych, którzy nawet wtedy, gdy się mylą, jeszcze mają rację.

Wierny pozostał wielbiciel Krasińskiego, „Wojnę“ Grottgera skłonny od „Przedświtu“ wywodzić, kultowi tego poety. Gdy nadeszła rocznica setna urodzin twórcy „Irydjona“, prof. Antoniewicz główną rolę odegrał w organizowaniu cyklu wykładów naukowych, któremi Lwów uczcił wieszcza, i sam wygłosił prelekcję, pełną znamiennego dlań blasku skojarzeń niezwykłych, odsłaniania perspektyw dalekich, pobudzania myśli i wrażliwości. Mówił o stosunku poety do świata zmysłowego, oświetlał stanowisko wobec sztuki, uwydatniał łączenie wrażeń konkretnych z subtelnemi tonami psychicznemi, rozwijając motyw owych słów „Nie-Boskiej“, któremi się zachwycał zawsze: „I od duchów wyższych I od duchów niższych, Farby i odcienie, Dźwięki i promienie“.

Jednocześnie w pamiątkowej księdze jubileuszowej Uniwersytetu lwowskiego wrócił do kwestyj twórczości młodzieńczej; wykazać chciał, że wiersze francuskie, „Stance“, które niegdyś przypisał Krasińskiemu, istotnie winny być uznane za jego utwór. Rozprawa stała się nadzwyczaj ciekawym okazem metody filologicznej i popisem w pamięciowem opanowaniu twórczości poety. Każde zdanie, każdy obraz otrzymuje jako dowód pochodzenia i komentarz listę cytatów analogicznych z utworów epoki młodzieńczej. Dla badań nad stylem i psychiką zostały w tej luźnej napozór formie dane rezultaty pierwszorzędnej wagi, których wartość nie zmniejszy się, chociażby „Stance“ okazały się wierszem innego autora; bo z argumentów podanych wynika wprawdzie, że Krasiński mógł je napisać, ale twierdzenie o autorstwie pozostaje prawdopodobną bardzo hipotezą.

Było to zwyczajem Antoniewicza, że, omawiając jakąś kwestję szczegółową, w dygresjach licznych poruszał szereg zagadnień ogólnych. To sprawia, że porozrzucał w tych rozprawach uwagi, sięgające w istotne głębiny twórczości. On pierwszy przez wskazanie związku z Schellingiem włączył Krasińskiego w całość rozwoju myśli europejskiej, a przytem tak, jak chyba nikt inny, wczuł się w bolesną dwoistość jego natury i w tragizm jego walki o formę. Może było to wyczucie o piętnie bardzo osobistem; może sam prof. Antoniewicz niekiedy w swej bogatej, słonecznej naturze wyczuwał rys tragiczny — może uświadamiał sobie chwilowo, iż był zanadto artystą, żeby móc być całkowicie uczonym, zanadto uczonym, żeby móc być całkowicie artystą.

Wszystkiemu, co pisał o Krasińskim, piętno właściwe nadawał horyzont europejski, na którego tle badacz ujmował

zjawiska. Ten horyzont zarysował się najwcześniej w szkicu o postaci, która w powieściach Sienkiewicza najwięcej ma europejskości — o bohaterze „Bez dogmatu“ [1]). Jest to może najciekawsze i najgłębsze słowo, jakie powiedziano o tej kreacji. Płoszowski uważany był u nas za objaw szczytowej, przerafinowanej kultury. Antoniewicz postawił kwestję całkiem odmiennie i w sposób, który powinienby społeczeństwu polskiemu wiele dać do myślenia. Zdaniem jego Płoszowski nie dorósł do kultury, którą jest napozór przesiąknięty — dzieje Płoszowskiego są świadectwem niedostateczności umysłowej bohatera, są historją deprawacji, dokonanej przez wysoką kulturę na organizmie do niej niedorosłym.

Jeżeli każdemu, kto znał umysłowość prof. Antoniewicza, wszystkie jego dzieła z zakresu historji sztuki wydają się tylko fragmentem jego pomysłów i jego wiedzy, to w znacznie silniejszej mierze prace jego z zakresu badań literackich są drobnym ledwie ułamkiem tego, co przemyślał i co własnością swą uczynił on, obcujący duchowo z Goethem i z Dantem, z Schillerem i z Krasińskim tak samo, jak obcował z Grottgerem i z Lionardem de Vinci.

Właściwie jednak — nie jako badacz wzbogacił on literaturę polską — wzbogacił ją jako pisarz, reprezentujący ów nowy, nieznany wiekom dawnym gatunek literacki, który wyłonił się z zespolenia intuicji i wiedzy, badań drobiazgowych, analitycznych i kształtującego artyzmu — historję twórczości. Jednem z nielicznych w literaturze światowej dzieł, zasługujących na miano „historji twórczości“, jest jego monografja o Grottgerze.

A badacz literatury, pomny zasady, głoszonej wielokrotnie przez autora tej monografji, że w jedność wyższą łączy się plastyka i muzyka z poezją i że ich równoległe badanie jest postulatem bezwzględnym, że konieczne jest wogóle rozpatrywanie zjawisk pokrewnych bez względu na ich genetyczne, historyczne związki [2]) — niejedną podnietę znajdzie w pracach tego autora, co metodę naukową przemyślał samodzielnie i gruntownie, ale jej fanatykom gotów był odpowiedzieć: „Bywałem w niej, zmierzyłem lepiej jej przestrzenie, i wiem, że leży za jej granicą — tworzenie“. Przykazanie zaś wiary swojej formułował w słowach:

„Zadaniem naszem wobec wielkich arcydzieł nie jest krytycznie mędrkować lub chcieć nad niemi rozumowo zapanować, ale im duchowo się poddać. Na tem polega religja sztuki“.

Lwów. *Juljusz Kleiner.*

---

[1]) Bohater ostatniej powieści Sienkiewicza. Przegląd Polski, 1896.

[2]) Przewodnik nauk. i lit. 1886, recenzja Kochowskiej „Zeitschrift für vergleichende Literatur“.

Józef Tretiak

* 1841 † 1923.

Coraz bardziej przerzedzają się szeregi zasłużonych pracowników na niwie historji literatury polskiej: po Chmielowskim, Nehringu, Tarnowskim, Chlebowskim, Matuszewskim, Feldmanie, że wspomnę tu choćby o tych kilku najwybitniejszych, przychodzi zapisać świeżą bolesną stratę, zgon Józefa Tretiaka, niezmordowanego historyka naszej literatury.

Ś. p. Józef Tretiak urodził się 23 września 1841 r. w Małych Biskupicach na Wołyniu. Po ukończeniu nauk gimnazjalnych w Równem uczęszczał na Uniwersytet kijowski, biorąc żywy udział w życiu społecznem; m. i. był reprezentantem młodzieży polskiej w gminie wołyńskiej (1862—1863), podczas powstania był naczelnikiem miasta Kijowa (1863—1864). Zmuszony do opuszczenia miejsc rodzinnych, dostaje się przez Turcję do Szwajcarji, gdzie w Zurychu prowadzi dalej studja uniwersyteckie, kończy je ostatecznie w Paryżu. Z powrotem do kraju przybywa najpierw do Lwowa, gdzie zapisawszy się na Wydział filozoficzny Uniwersytetu lwowskiego, po ukończeniu go składa egzamin na nauczyciela szkół średnich, poczem uzyskuje w r. 1878 posadę zastępcy nauczyciela gimnazjalnego; oprócz tego pracuje przez pewien czas w „Gazecie Narodowej" (1869—1872); w „Związku literackim" był pierwszym jego prezesem (1872—1873). Na ten okres przypadają pierwsze jego próby literackie w zakresie poezji i powieści. Rozpoczyna tę jego działalność „Z pogańskich światów. Pieśń miłości" (Lwów, 1870), pozostająca pod wybitnym wpływem: „W Szwajcarji" Juljusza Słowackiego, a więc tego poety, którego później tak ostro i surowo oceniał. Nie wchodząc w szczegóły, zaznaczam, że pomysł główny, motywy, frazeologję, miarę wierszową naśladuje młody poeta z przecudownej symfonji Słowackiego. Naśladownictwo jednak nie we wszystkiem szczęśliwe; czuć, jak twórca łamie się jeszcze z trudnościami formy wierszowej, jak ciężko nieraz wypowiedzieć mu poetycznie to, co z pewnością odczuwa głęboko. Próbą w innym kierunku jest epiczna wierszowana powieść historyczna, „Królewska para" (Lwów, 1871), osnuta na tle miłości Zygmunta Augusta i Barbary Radziwiłłówny, jedyna próba u nas, o ile wiemy, przedstawienia dziejów tej miłości w epicznym poemacie, dziś zupełnie zapomniana — zasługująca jednak w historji motywu Barbary Radziwiłłówny na wzmiankę. Niezadowolony z tej pracy, szuka nowej drogi, tym razem w powieści obyczajowej, p. t. „Pamiętniki Daniela. Powieść współczesna" (Lwów, 1873), w której porusza motyw bardzo charakterystyczny małżeństwa człowieka, należącego do inteligencji, z dziewczyną wiejską; bohater tytułowy, Daniel, poznawszy zalety jej serca i duszy, każe ją kształcić, by potem połączyć się z nią węzłem małżeńskim. O szczupłej stosunkowo

treści, opowiedzianej niezbyt zajmująco, jest powieść ta charakterystyczna pod niejednym względem dla poznania szlachetnych zasad i zapatrywań autora. Na tych próbach (dołączyć tu jeszcze należy krótką nowelę: „Mazurek Szopena“, Lwów, 1877) skończyły się wzloty poetyczne Tretiaka: niezawodnie sam odczuł, że nie ma warunków ani na poetę, ani na powieściopisarza. Ale te próby nie pozostały bezowocne: wyrobiły w młodym pisarzu zdolność pogłębiania duszy ludzkiej, nauczyły go pisać, wpłynęły na barwność późniejszych jego szkiców i studjów literackich.

Przeniósłszy się do Krakowa, uzyskuje tam stopień doktora filozofji; w tym też czasie otrzymał posadę nauczycielską w Seminarjum nauczycielskiem żeńskiem. W r. 1891 uzyskuje w Uniwersytecie jagiellońskim docenturę historji literatury polskiej na podstawie próbnego wykładu „O głównych kierunkach poezji polskiej“. Stosunkowo dość późno uzyskał katedrę nadzwyczajną historji literatury małoruskiej w tymże Uniwersytecie (1894 r.). Po ustąpieniu z katedry w r. 1911 został mianowany profesorem honorowym tej uczelni. W r. 1888 został członkiem korespondentem, w r. 1900 członkiem czynnym Akademji umiejętności w Krakowie, 1898 sekretarzem jej Wydziału filologicznego, 1912 członkiem honorowym Tow. przyjaciół nauk w Wilnie, 1920 członkiem czynnym zamiejscowym Towarzystwa naukowego we Lwowie.

Pierwszą pracą Tretiaka z zakresu historji literatury polskiej jest ocena dwóch komedyj Asnyka, napisana w r. 1869, t. j. gdy miał lat 28: właściwa jednak jego działalność na tem polu, już stała, nieprzerwana do końca życia, rozpoczyna się w r. 1879, jak o tem świadczy podany poniżej spis jego prac. Nie mogąc obecnie wchodzić w wyczerpującą ocenę działalności zmarłego autora (pomieści ją Pamiętnik literacki niebawem), pragnę ująć tylko najważniejsze momenty jego działalności jako historyka literatury polskiej. Głównem polem pracy Tretiaka był wiek XIX, częściowo XVIII; rzadko tylko zwracał się do w. XVI i XVII. W obrębie znów wieku XIX zajął się przedewszystkiem wyjaśnieniem życia i twórczości trzech twórców: Mickiewicza, Słowackiego i Zaleskiego (pierwsza rozprawa o Słowackim z r. 1881, o Zaleskim z r. 1882, o Mickiewiczu z tegoż roku). Charakterystyczne, że pomimo niezwykłego ukochania twórcy „Pana Tadeusza“ pełnej monografji o nim nie dał: nieodżałowana szkoda, że po „Młodości Mickiewicza“ nie nastąpiły dalsze części, do czego przygotowawczemi pracami były liczne prace już to o życiu poety, już to o jego utworach późniejszej doby. Był zaś do takiej psychologicznej monografji Tretiak jakby powołany: głębokie wczucie się w psychę poety, zrozumienie tajników jego twórczości posiadał on właśnie w wysokiej mierze.

Szczęśliwszy od Mickiewicza pod tym względem był Sło-

wacki, któremu poświęcił dwutomową pracę, przedstawiającą rozwój jego twórczości do końca życia. Poważnym jednak brakiem tej rzeczy dowolność autora w wyborze dzieł poety, które poddaje swemu rozbiorowi, wcale nieusprawiedliwiona tym punktem wyjścia, że uwzględni te tylko utwory, które rzucają światło na stosunek twórcy do Mickiewicza, wbrew bowiem temu założeniu uwzględnia w drugiej części utwory i epizody z życia Słowackiego, obojętne dla tej sprawy. Tak więc ten wizerunek duszy i przegląd twórczości autora „Króla Ducha“ nie jest zupełny, ale pełniejszy w porównaniu z zaczętą pracą o Mickiewiczu. Ocenić dzisiaj rzecz Tretiaka o Słowackim można zupełnie bezstronnie, gdy już przebrzmiały echa zaciętej walki o poetę, roznamiętniającej przeciwników w niebywały sposób, walki, która o mało nie przyprawiła o upadek Towarzystwa literackiego im. A. Mickiewicza we Lwowie, z którego wyszedł znany protest przeciw nagrodzeniu tej książki przez Akademję umiejętności. Otóż dziś po tylu latach stwierdzić można, że autor jej, przejęty wobec wielkiego twórcy dziwną, niewyjaśnioną niechęcią, nie zachował wobec niego tej przedmiotowości i bezstronności, jaką dzieła naukowe, poważne powinny się odznaczać. Z drugiej strony ostatnia część pracy Tretiaka, poświęcona twórczości Słowackiego w okresie towianizmu, przynosi rzeczy istotnie nowe, rozświetla pod niejednym względem jego twórczość, toruje nowe drogi w badaniach.

Natomiast bez wszelkich zastrzeżeń należy się wyrazić z największemi pochwałami o trzeciej wielkiej pracy Tretiaka, poświęconej Bohdanowi Zaleskiemu. Pod względem zebranego materjału biograficznego, nakreślenia tła historycznego, wyczerpującego rozbioru poezji Zaleskiego przynosi monografja rzeczy niezwykle ciekawe tak, że dziś z trudnością chyba już przyjdzie dorzucić jakie uzupełnienia. Między innemi pierwszorzędnego znaczenia dla oceny Zaleskiego jest przedstawienie wpływu, jaki nań wywarła jego Beatrice, Dyoniza Poniatowska. Karty, poświęcone tej kwestji, należą do najpiękniej wykończonych w książce, mogą służyć też za wzór opracowania. Tretiaka też walną zasługą pozostanie, że wyznaczył Zaleskiemu odpowiednie miejsce w dziejach naszej literatury, określił znaczenie jego poezji, jako poezji zgody i miłości, odrębność jego powołania poetyckiego, jako przedstawiciela ukrainizmu w naszej poezji romantycznej.

Inne szkice i studja Tretiaka nie mają już tego znaczenia, są jednak wogóle wziąwszy przyczynkami niezwykle cennemi, torującemi nieraz drogę innym.

W życiu prywatnem niezwykle skromny, poświęciwszy się pracy nauczycielskiej i naukowej z całym zapałem, był wzorem niezmordowanej pracowitości i sumienności: jego dorobkiem literackim śmiało mogłoby się podzielić kilku nawet pracowników. Gorąco miłujący ojczyznę, dał zwłaszcza w la-

tach 1861—1863 liczne dowody ofiarności i poświęcenia. Dla niej zresztą podejmował się żmudnych prac, nie wymawiając się od udziału w sprawach publicznych. Zapisawszy się dobrze w pamięci ogółu, odchodzi z obfitym plonem prac, z których niejedna zachowa wartość na długo.

Cześć pamięci wielkiego uczonego, zasłużonego obywatela!

Chronologiczny spis prac ś. p. Józefa Tretiaka:

1869. Przegląd literacki. Utwory pana El...y Stożka: Gałązka heljotropu, komedja w 1 akcie, i Walka stronnictw, komedja w 2 aktach. Gazeta narodowa, nr. 235.

1870. Józef Trzywdar. Z pogańskich światów. Pieśń miłości. Lwów, 1870, 12, str. 39.

1871. Królewska para. Powieść historyczna. Lwów, 1871, 8, str. 110.

1873. Pamiętniki Daniela. Powieść współczesna. Lwów, 1873, 8, str. 231. (Bibljoteka najciekawszych powieści i romansów, tom 53).

1876. Franciszek Karpiński. Tydzień (Lwów), t. IV, 1876/77.

1877. Mazurek Szopena. Nowella. Lwów, 1877, 8 m., str. 126.

Słowo o Chopinie, powiedziane na uroczystości chopinowskiej we Lwowie. Lwów, 1877, 8, str. 18.

Poelitz K. H. L. Historja Austrji, z najnowszego wydania 1877 spolszczył z zastosowaniem do użytku szkolnego w Galicji Józef Tretiak. Lwów, 8, str. 232.

1878. Peschel Oskar. Historja wielkich odkryć geograficznych w XV i XVI wieku, przełożył z niemieckiego Józef Tretiak. (Bibljoteka historyczna, tom 24). Lwów, 8, str. 480.

Wycieczka na Czarnohorę. Gazeta lwowska, nr. 220.

1879. O byronizmie w poezji polskiej. Tydzień, nr. 25 nn.

O dramacie staroindyjskim. Przewodnik naukowy i literacki, str. 961—983, 1068—1120.

1880. Pisma H. Sienkiewicza. Tamże, str. 175—184.

Romans francuski. Tamże, str. 92—96.

O podziale ludzkości na rasy i szczepy. Tamże, str. 406—422, 534—549, 619—627.

Romans eksperymentalny. Gazeta lwowska, nr. 39.

Kaszubska epopea. Tamże, nr. 274.

1881. Nowe hasło. Album Koła literackiego we Lwowie dla Zagrzebia. Lwów, str. 45—47.

Molière jako komedjopisarz. Gazeta lwowska, nr. 125.

Horsztyński Słowackiego. Tamże nr. 225.

Asnyk i jego liryka. Ateneum, I, str. 297—323.

T. T. Jeża: Z ciężkich dni (Recenzja). Muzeum, dwutygodnik polski, Kraków, zeszyt z 1 kwietnia.

Spasowicza Historja literatury polskiej. Przewodnik naukowy i literacki, str. 184—192.

A. Małeckiego J. Słowacki. Tamże, str. 277—288 i 370—384.

Nowa poetka (Konopnicka M.). Tamże, str. 762—768.

1882. Kalewala, epopeja fińska. Przewodnik naukowy i literacki str. 60—76, 159—181, 261—282, 368—373.

Młodociany wiek J. B. Zaleskiego. Szkoła, nr. 13, str. 98—99.

Bohdan Zaleski i Ukraina. Gazeta lwowska, 1882, nr. 79.

Mickiewicz w Wilnie i Kownie. Tamże, 1882, nr. 158—284, i 1883, nr. 30—87.

1883. Dziady. Część pierwsza, druga i czwarta. Przewodnik naukowy i literacki, str. 710—744, 806—825.

Rok więzienny w życiu Mickiewicza. Tamże, str. 898—929.

Hamlet polski. Tygodnik illustrowany, nr. 11.

Mickiewicz w Wilnie i Kownie, życie i poezja, tom I—III. Lwów, 1884 (wyszło 1883), 8 m., str. 246 i 2 nlb., 251 i 2 nlb., 201 i 2 nlb.

1884. Tragiczność w życiu Zygmunta Krasińskiego. Przewodnik naukowy i literacki, str. 335—355; przedrukowano w Świecie krakowskim, 1885.

Zygmunt Krasiński w pierwszej dobie młodości. Charakterystyka. Tamże str. 865—882 i 978—988.

1885. Sprostowanie. Ateneum, II.

Poezja polska po Mickiewiczu. Gazeta lwowska.

Do biografji Franciszka Karpińskiego. Gazeta lwowska, nr. 78, przedrukowane w Tygodniku powszechnym (Warszawa), 1885.

1886. Poezja polska po Mickiewiczu. W: Adam Mickiewicz w 30-stą rocznicę jego śmierci. Kraj petersburski, 1885, nr. 46 (26 listopada). = Pamięci Adama, wydanie redakcji Kraju. Petersburg, 1890.

Metodyczny rozbiór koncertu myśliwskiego z Pana Tadeusza. Muzeum (Lwów), str. 53—63.

Mickiewicz i Trembecki. Przegląd polski, wrzesień, str. 496—522.

Bohdan Zaleski. Gazeta lwowska.

O ile dotychczasowa forma konkursów na dzieła treści historyczno-literackie nie odpowiada swojemu zadaniu. Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce. T. V, 1886, str. 272—275.

Jan Lam. Talent i charakter. Kraj, 1886.

1887. Stosunki i pieśni miłosne Mickiewicza w Odessie. Przewodnik naukowy i literacki, str. 10—22, 109—125, 202—217.

Idea Wallenroda. Pamiętnik Towarzystwa literackiego im. A. Mickiewicza. I, str. 3—26.

O pomniku dla Mickiewicza. Kraj, nr. 143 i 144.

1888. Historja wojny chocimskiej 1621 r. Przewodnik naukowy i literacki, str. 1—18, 97—107, 193—201, 289—304, 385—397, 481—515, 577—589, 673—687, 769—786, 961—991, 1141—1172, i odb., Lwów, 1889, 8, str. 235 i 3 nlb.

Listy Zygmunta Krasińskiego. Kraj. (Petersburg).

Studjum o Kraszewskim. Kraj (dodatek literacki).

Z dziejów mistyfikacji literackiej. Rzecz o Mickiewicza „Morlach w Wenecji“. Gazeta lwowska, 1888, nr. 127.

1889. Ślady wpływu Mickiewicza w poezji Puszkina. Pamiętnik Wydziału filolog. i filozof.-histor. Akademji Umiej., t. VII, str. 213—261, i odb. Kraków, 1889, 4, str. 49.

Powieść historyczna. Dodatek „Kraju“.

1890. Mickiewicz jako nauczyciel. Szkoła, nr. 27, str. 315—316.

Mickiewicz i Kościuszko. Czas, nr. 151.

O głównych kierunkach poezji polskiej XIX wieku. Świat, nr. 21—22.

Kilka momentów z życia Mickiewicza na podstawie ogłoszonych materjałów. Sprawozdanie Akad. Umiej. 1890, str. 50.

Dwie Zosie Mickiewicza, Świat, 1890, str. 320 nn.

Charakterystyka Bajkowa. Pamiętnik Tow. literackiego im. A. Mickiewicza, IV, str 150—153.

1891. Raport urzędowy Nowosilcowa o Konradzie Wallenrodzie. Tamże, V, str. 242—256.

Poszukiwania w bibljotekach wielkopolskich i w Warszawie. Sprawozd. Akad. Um., I, 1891, str. 37.

Dzieciństwo Mickiewicza. Studjum biograficzne. Świat, nr. 22—24.

Kilka kart z życia Mickiewicza. Tamże, nr. 1—4.

Karolina Jaenisch. Tamże.

O satyrach Krasickiego. Świat, nr. 1—3; Niwa, nr. 8.

1892. Pro wpływ Mickewycza na poezju Szewczenka. Kraków, 8, str. 2 nlb., 38 i 1 nlb.

1893. Kornel Ujejski i jego poezja. Czas, nr. 218—220; Gazeta lwowska, nr. 218—220, i odb., Kraków, 8 m., str. 29.

Z literatury o Mickiewiczu. Czas.

Nowa historja literatury polskiej. Kraj.

Tło historyczne w „Panu Tadeuszu“. Czas, nr. 230—231.

O poezji Lenartowicza. Czas, nr. 132—133.

Pierwsze wydanie krytyczne Mickiewicza. Czas, nr. 59.

1894. Z dziejów rosyjskiej cenzury. Czas i odb., Kraków, 8 m., str. 36.

Rodzimość i wpływ obcy w literaturze. Pamiętnik Zjazdu literatów i dziennikarzy polskich, I, Lwów, i odb. Lwów, 8, str. 10. = Kraj, 1894.

Elżbieta Drużbacka. Kilka słów o jej poezji. Charitas. Księga zbiorowa. Petersburg, str. 245—262.

1895. Ignacy Krasicki jako prezydent trybunału. Rozprawy Wydziału filolog. Akademji Umiej. XXIV, str. 1—37, i odb., Kraków, 8 w., str. 37.

W „Szwajcarji“. Wędrowiec.

O najnowszych ideałach naszych. Dla Szlązka. Lwów, str. 32—39.

Do genezy młodzieńczych utworów Bohdana Zaleskiego. Sprawozdanie Akad. Um., 1895, str. 13.

1896. Szkice literackie. Serja I (Nowa bibljoteka uniwersalna). Kraków, 8, str. 331 i 1 nlb. (O satyrach Krasickiego. Mickiewicz i Trembecki. O głównych kierunkach poezji polskiej XIX w. Mickiewicz w Odessie, stosunki i pieśni miłosne. Juljusz Słowacki. Hamlet polski. Asnyk i jego

liryka. Jan Lam, talent i charakter. Pierwsze występy Sienkiewicza. Karolina Jaenisch. Dwie Zosie Mickiewicza. Romans experymentalny).

Na jubileusz Asnyka. Czas, 1896, nr. 287, 288 (= Dziennik poznański, Kraj, nr. 51, i Gazeta lwowska, nr. 288—290).

Dzieła Adama Mickiewicza. Wydanie Towarzystwa literackiego imienia Adama Mickiewicza. Tom pierwszy. Wiersze najdawniejsze. Ballady i romanse. Inne wiersze. Wiersze przypisywane Mickiewiczowi (wydał J. Tretiak). Lwów, 1896, 8 w., str. 4 nlb., 304, 4 nlb.

1897. Dostojewski Teodor. Wspomnienia z martwego domu w katordze. Przełożył i wstępem zaopatrzył J. T. Kraków, 8 m., str. 321 i 1 nlb., z portretem autora.

Ksiądz Piotr Skarga wobec Rusi. Sprawozdania Akad. Um. w Krakowie, nr. 4.

Piotr Skarga i Iwan Wiszeński. Tamże, nr. 5.

1898. Obrazy nieba i ziemi w Panu Tadeuszu. Przewodnik naukowy i literacki, str. 1—16, 101—112. = Rok Mickiewiczowski, Lwow, 1899, str. 1—25.

Bajronizm w literaturach słowiańskich. Kwartalnik historyczny, str. 800—817.

Kto jest Mickiewicz? Synteza jego poezji. Rzecz odczytana na uroczystym obchodzie jubileuszowym we Lwowie dnia 21 maja 1898. Tamże, str. 794—807. = Rok Mickiewiczowski. Lwów, 1898, str. 181—192, i odb. Kraków—Lwów, 8, str. 16.

Mowa przy wyprowadzeniu zwłok ś. p. prof. dr. L. Malinowskiego, powiedziana w dniu 17 stycznia 1898. Przegląd polski, luty, str. 427 n.

Poezje Mickiewicza jako lektura szkolna. Muzeum, 1898, str. 404—409.

Cześć Mickiewicza dla Najświętszej Panny. Pamiętnik Towarzystwa literackiego im. A. Mickiewicza, VI, str. 3—44 (por. nadto streszczenie w Sprawozdaniach Akademji Umiej., 1898, nr. 2) i odb. Lwów, 1897, 8, str. 44. Wyd 2-gie przejrzane i uzupełnione. Kraków, 1899, 8, str. 63 z 10 rycinami. Por. też nadbitkę z Anzeiger der Akademie der Wissenschaften p. t.: Mickiewicz's Verehrung der Mutter Gottes, str. 46—49.

O socjalnych poglądach Mickiewicza. Czas, 1898, 26/VI.

Żywioł osobisty w Panu Tadeuszu. Album Słowa Polskiego, 1898.

Krakowski autograf bajki „Lis i kozioł". Pamiętnik tow. lit. im. A. Mickiewicza, VI, str. 262—269.

Młodość Mickiewicza 1798—1824. Życie i poezja. T. I i II. Petersburg, 8 m., str. 395, z portretem Mickiewicza z lat młodych, i str. 325 z 2 portretami Maryli.

Zmiana pierwotnego planu i tytułu „Grażyny" Mickiewicza. Sprawozdanie Akad. Um. I, 1894, nr. 4, por. też nadbitkę z Bulletin de l'Académie des sciences: Modification du plan et de titre primitifs du poëme de Mickiewicz „Grażyna", 8, str. 264—267.

Nieznany rękopiśmienny zabytek poezji polskiej w końcu XVI lub początku XVII w., nazwany „Dumą ukrainną". Sprawozdania Akad. Um. I, 1898, nr. 10.

1899. Pieśń żołnierska z w. XVII. Ateneum, I, str. 316—327.

Mickiewicz i Puszkin jako byroniści. Tamże, II, str. 267—287 i 460—478. = Przegląd powszechny, II, str. 313—336, III, str. 22—53.

Puszkin i Rosja. Przegląd polski, lipiec, str. 40—59 (z portretem), i odb. Kraków, 8, str. 22.

Z najnowszej poezji. Czas, nr. 21 i 22.

Młodość Puszkina. Czas, nr. 133—138.

Studja nad Puszkinem i jego stosunek do Mickiewicza. Spraw. Akad. Umiej.

Nowy przekład Boskiej Komedji. Czas, nr. wigilijny.

1900. Stanisław Tarnowski. Historja literatury polskiej. Przegląd polski, listopad.

Miedziany jeździec Puszkina. Studjum polemiczne. Rozprawy Akademji Um., Wydział filologiczny, serja II, tom XVI (ogólnego zbioru 31), str. 1—80, i odb. Kraków, 8 w., str. 80. Por. też nadbitkę z Bulletin de l'Académie des sciences: Le cavalier d'airain de Pouchkine, str. 52—56.

O dumach kozackich, ich pierwotny i późniejszy charakter. Sprawozdania Akad. Um. I, 1900, nr. 7.

Jeszcze o pieśni Filaretów. Tygodnik illustrowany, nr. 13.

Podział historji literatury polskiej na okresy. Pamiętnik VII Zjazdu historyków polskich w Krakowie. Żywioł ruski w literaturze polskiej. Tamże.

1901. Szkice literackie. Serja II. Kraków, 8, str. 346 i 1 nlb. (O dramacie staroindyjskim. Kalewala, epopeja fińska. Obrazy nieba i ziemi w „Panu Tadeuszu". Powieść historyczna. Dawna pieśń żołnierska. Ignacy Krasicki jako prezydent trybunału. Studjum o Kraszewskim. Na jubileusz Asnyka. Rodzimość i wpływ obcy w literaturze. Podział historji literatury polskiej na okresy).

Brodziński Kazimierz. Wspomnienia mojej młodości i inne urywki autobiograficzne wydał i wstępem opatrzył Józef Tretiak. Kraków, 8, str. 88 i 1 nlb.

Ignacy Krasicki. Charakterystyka w ramach szkicu biograficznego. Bibljoteka warszawska, 1901, IV.

O „Głosie wolnym" Leszczyńskiego. Sprawozdania Akad. Um. I, 1901, nr. 4.

„Dziady" na scenie krakowskiej. Czas, 1901, nr. 252—255.

1902. Nieznane fragmenty i warjanty Beniowskiego. Bibljoteka warszawska, III, str. 209—237; Gazeta lwowska, nr. 212—223.

O Beniowskim Słowackiego. Sprawozdania z czynności i posiedzeń Akad. Um. V, 3.

Nieznany list Juljusza Słowackiego do ks. Adama Czartoryskiego. Pamiętnik literacki, IV, str. 640—654.

Słowackiego przekład Makbeta. Czas, nr. 146.

1903. Juljusz Słowacki, historja ducha poety i jej odbicie w poezji. Część I i II, 1809—1842. Rozprawy Wydz. filol. Akad. Um. t. 38, str. 1—291, i odb. Kraków, 8, str. 291.

1904. Piotr Chmielowski. Przegląd polski, tom 152, str. 382—385.

Leszczyński Stanisław król. Encyklopedja wychowawcza. T. VI (1904), str. 479—485.

Cześć N. Panny Marji w poezji polskiej. Przegląd powszechny, tom IV, str. 26—40.

N. Panna Marja w poezji polskiej. Kraków, 8, str. 119, z 23 ilustr.

Jubileusz Mikołaja Reja. Czas, nr. 22.

Geneza poematu „Poeta i natchnienie". Sprawozdanie Akad. Um., nr. 6.

W obronie własnej książki. (Odpowiedź prof. Chmielowskiemu). Kraków, 8, str. 24.

Nieznany utwór Słowackiego. List apostolski. Bibljoteka warszawska, I; por. też Nieznany utwór Słowackiego List apostolski. Sprawozdanie Akad. Um. I, 1904, nr. 3.

Wiadomość o nieznanym autografie wiersza J. Słowackiego: „Do autora trzech psalmów" i wnioski na nim oparte. Tamże I, 1904, nr. 9.

Cześć dla Najśw. Panny w poezji polskiej. Księga Marjańska. Lwów, T. I, str. 147—160.

Józef Kallenbach. Zygmunt Krasiński. I—II. Rec. Czas, nr. 78—80.

Przedziwny rycerz z Manczy. Czas, nr. 132, 134—135.

Juljusz Słowacki. T. I—II. Kraków, 8, str. 494 z 3 ryc., i 504 z 2 ryc.

1906. O nieznanych pamiętnikach Mikołaja Malinowskiego, jako ważnym przyczynku do historji prześladowania Filaretów w Wilnie. Sprawozdanie Akademji Umiej. nr. 1, str. 2—3.

Mickiewicz i Domejko do czasów drezdeńskich. Bibljoteka warszawska, II, str. 209—249, i 1908, III.

Mickiewicz jako redaktor „Trybuny ludów". Sprawozdanie Akad. Umiej. nr. 2, str. 4.

Mickiewicz i Puszkin. Studja i szkice. Warszawa, 8, str. 335 z 2 portretami. (Idea Wallenroda. Tło historyczne w Panu Tadeuszu. Młodość Puszkina. Mickiewicz i Puszkin jako bajroniści. Ślady wpływu Mickiewicza w poezji Puszkina. Puszkin i Rosja).

O nieznanej broszurze politycznej Mickiewicza z r. 1832. Sprawozdanie Akad. Um. I, 1906, nr. 5.

1907. O wyjeździe Słowackiego z Warszawy w r. 1831. Przyczynek do biografji poety. Sprawozdanie Akad. Umiej., nr. 5.

Andrzej Towiański w świetle swoich pism pośmiertnych. Tamże, nr. 10.

Adam Mickiewicz jako redaktor „Trybuny ludów". Bibljoteka warszawska, II.

Goethe i Hakata. Dziennik berliński, nr. 297 i 298; Czas 24 grudnia i odb. Kraków, 1908, 8 m., str. 16.

Malinowski Mikołaj. Księga wspomnień. Wydał Józef Tretiak. Kraków, 8, str. 131.

1908. Kolberg Oskar. Wołyń. Obrzędy, melodje i pieśni z brulionów pośmiertnych wydał Józef Tretiak przy współudziale St. Fischera i F. Szopskiego. Kraków, 8, str. XI i 450.

Towiański Andrzej (1799—1878). Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej. Warszawa, tom IV (1908), str. 462—487.

Domejko Ignacy. Pamiętniki. Z auto-

grafów wydał Józef Tretiak. (Źródła do dziejów Polski porozbiorowych, V). Kraków, 8, str. VII+226, z podobizną pisma.

Nieznany utwór poetycki Bohdana Zaleskiego z czasów młodzieńczych. Sprawozdanie Akad. Um. I, 1908, nr. 5.

Ignacy Domejko. Dwie godziny przy grobie brata. Co będzie z duszą? Z autografu wydał i wstępem opatrzył Józef Tretiak. Przegląd powszechny, 1908, II.

1909. Z wycieczki na Ukrainę. Czas, 1909 (7—14 stycznia).

Luźne przyczynki do biografji i genezy utworów J. Słowackiego. Sprawozdanie Akademji Umiej., nr. 5, str. 3—5.

Seweryn Goszczyński jako konspirator. Sprawozdanie Akad. Um., I, 1909, nr. 9.

Ignacy Domejko. Dusza, duch, materja, eter. Z autografu wydał i wstępem opatrzył Józef Tretiak. Przegląd powszechny, 1909, I.

1911. Bohdan Zaleski do upadku powstania listopadowego 1802—1831. Życie i poezja. Karta z dziejów romantyzmu polskiego (z 6 rycinami). Kraków, 8, str. VIII i 500.

Taras Szewczenko. Z powodu 50-tej rocznicy jego urodzin. Czas, 1911, nr. 138.

1912. Piotr Skarga w dziejach i literaturze Unji brzeskiej. Kraków, 8 w., str. 352.

1913. Bohdan Zaleski na tułactwie, 1831—1838. Kraków, 8, str. 323 i 1 nlb.

Kilka uwag o powieści Zygmunta Krasińskiego „Herburt". Sprawozdanie Akad. Um.

1914. Bohdan Zaleski na tułactwie. Życie i poezja na tle dziejów emigracji polskiej. Cz. II. 1838—1886. Kraków, 8 w., str. VII i 464.

1915. Bożena Niemcowa, jej znaczenie w literaturze czeskiej. Sprawozdanie Akad. Um., nr. 7.

1916. Stanisław Konarski jako poeta i filozof. Z dawniejszych wykładów uniwersyteckich o literaturze polskiej XVIII wieku. Księga pamiątkowa ku czci Bolesława Orzechowicza, tom II, 8, str. 532—550, i nadb.

O nieznanym wierszu Mickiewicza z czasów wileńskich. Sprawozdania Akad. Um., nr. 5.

Adam Mickiewicz w świetle nowych źródeł 1815—1821. Z dwoma portretami. Kraków, 8, str. VIII i 327. Por. też streszczenie w Sprawozdaniach Akad. Um., nr. 7.

1918. Dawna poezja ruska. W: Dzieje literatury pięknej w Polsce. Encyklopedja polska, tom XXII (Kraków, 8), str. 419—528.

1920. Historja wojny chocimskiej. (1621). Wydanie nowe, przejrzane przez autora i ozdobione dziesięciu rycinami. Kraków, 1920, 8, str. 211 i 5 nlb.

1921. Bohdan Zaleski. Wybór poezyj. Opracował Józef Tretiak. (Bibljoteka narodowa, serja I, nr. 30). Kraków, 8 m., str. 256.

Finis Poloniae! Historja legendy maciejowickiej i jej rozwiązanie. (Z historji i literatury 3). Kraków, 8 m., str. 94 i 2 nlb.

Kto jest Mickiewicz. Sześć szkiców. (Z historji i literatury, 6). Kraków, 8 w., str. 164 i 4 nlb. (I. Idea Wallenroda. II. Cześć Mickiewicza dla Najświętszej Panny. III. Tło historyczne w Panu Tadeuszu. IV. Obrazy nieba i ziemi w Panu Tadeuszu. V. Mickiewicz jako redaktor Trybuny ludów. VI. Kto jest Mickiewicz (synteza jego poezji).

1922. Adam Asnyk jako wyraz swojej epoki. (Z historji i literatury, 14). Kraków, 8 m., str. 66 i 2 nlb. (Pierwsze próby Asnyka. Asnyk i jego liryka. Na jubileusz Asnyka).

Seweryn Goszczyński. Zamek kaniowski, powieść. Opracował Józef Tretiak. (Bibljoteka narodowa, serja I, nr. 44). Kraków, 8 m., str. 163.

Seweryn Goszczyński. Król zamczyska. Opracował Józef Tretiak. (Bibljoteka narodowa, serja I, nr. 50). Kraków, 8 m., str. 136.

Lwów. *Wiktor Hahn.*

Od Wydziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza we Lwowie.

Wydział Towarzystwa, powierzywszy redakcję „Pamiętnika“ z rokiem 1922 prof. dr. W. Bruchnalskiemu, postanowił przystąpić co prędzej do druku swego perjodycznego wydawnictwa, będącego wyrazem najistotniejszych jego dążności i usiłowań. Po zorganizowaniu się nowego komitetu redakcyjnego, zwrócono się natychmiast do wybitnych polskich historyków literatury i krytyków literackich z prośbą o współpracownictwo, a jakkolwiek odpowiedzi wogóle, dodatnich zaś w szczególności otrzymano ilość znikomą, to jednak w grudniu 1922 r. materjał nadesłany, mianowicie ze strony lwowian i pracowników ze Lwowem związanych przedstawiał się tak, że można było przystąpić do druku. Szczęśliwie nabyty papier i przyrzeczony zasiłek ze strony Ministerstwa W. R. i O. P. umożliwiły podjęcie przedsięwzięcia, które, rozpoczęte w styczniu 1923, dokonane zostało w listopadzie b. r. Olbrzymio wzrastające koszta jednak, z postępem druku zmuszały coraz bardziej redakcję do ograniczenia swoich zamierzeń tak, że zamiast preliminowanych pierwotnie 30 arkuszy, „Pamiętnik“ obejmuje arkuszy 23. Odpaść mianowicie musiały: szereg „Notatek i Materjałów“, kilkanaście recenzyj nadesłanych później, a przedewszystkiem około 6-arkuszowa, tak upragniona „Bibljografja za rok 1922 i 1923“, przygotowana przez dra St. Wierczyńskiego. Lecz i ten wysiłek wydawniczy, na który zdobyła się redakcja, nie mógłby być urzeczywistniony, gdyby nie początkowa pomoc wydatna Ministerstwa W. R. i O. P. tudzież Rady Ministrów; pozostają jeszcze atoli wydatki, sześciokrotnie wszelkie zasiłki przewyższające, których wyrównanie ciąży na Członkach Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza.

We Lwowie, w listopadzie 1923 r.